

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
“FEDERICO II”

Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche  
Indirizzo: Discipline storico-artistiche dell'Italia Meridionale

- XXI ciclo -  
(A.A. 2008/2009)

*Il castello di Casaluce  
e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia*

Coordinatore:

Prof. Carlo Gasparri

Tutor:

Prof. Francesco Aceto

Candidato:

Riccardo Prencipe

# **Il castello di Casaluce e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia**

## **INDICE**

### **Prefazione**

### **Capitolo primo**

#### *Casaluce: storia e architettura*

1. Il ramo di Courtheson-Soletto: Raimondo del Balzo
2. Il Castello di Casaluce: origini e struttura
  - 2.1 Raimondo del Balzo e il Castello di Casaluce
3. L'insediamento dei celestini a Casaluce e ad Aversa nella seconda metà del XIV secolo
4. La chiesa di Santa Maria ad Nives
  - 4.1 Il portale della chiesa
  - 4.2 La lastra marmorea nel portico d'ingresso

### **Capitolo secondo**

#### *Casaluce: il cantiere pittorico*

1. Gli affreschi di Niccolò di Tommaso nella chiesa di Santa Maria ad Nives: nuove proposte
  - 1.1 Gli affreschi nel portico della chiesa: il tabernacolo di sinistra
  - 1.2 Il tabernacolo di destra
  - 1.3 Le Storie di san Guglielmo di Gellone
  - 1.4 Questioni di cronologia su Niccolò di Tommaso a Napoli
2. Gli altri interventi pittorici
  - 2.1 La decorazione della prima cappella (ora a Castelnuovo)
  - 2.2 La decorazione della prima cappella (ora nei depositi del Museo di San Martino)
  - 2.3 Gli affreschi *in situ*: la controfacciata
  - 2.4 Gli affreschi nella terza Cappella
  - 2.5 Note sul polittico di Andrea Vanni
3. Considerazioni finali

## **Capitolo terzo**

*I monumenti sepolcrali riconducibili alla committenza di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia nella basilica di Santa Chiara a Napoli*

1. La cappella del Balzo: Lo stato attuale
2. La collocazione pristina dei sepolcri, un riepilogo
3. La disposizione originaria dei sepolcri del Balzo, una nuova ipotesi
4. Integrazioni nell'albero genealogico e conseguenti ipotesi su ulteriori committenze di Isabella d'Apia e Raimondo del Balzo
5. L'erede di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia
6. Le ipotesi della critica
  - 6.1 La falconeria come programma

## **Capitolo quarto**

*Altri episodi di committenza artistica della famiglia del Balzo*

1. L'arrivo in Italia meridionale: Il ramo di Avellino e i primi Feudi del Balzo in Campania
  - 1.1 Hugone Barrallo de Baux
  - 1.2 Bertrando II (conte di Avellino)
2. Il sepolcro di Marquisia del Balzo nel portico del Duomo di Salerno
3. Gli stemmi con i corni da caccia nel Pontificale di Salerno
4. I del Balzo-Orsini: un nuovo frammento della lastra di Santa Maria Jacobi in Nola
5. I del Balzo di Avella a San Lorenzo Maggiore
  - 5.1 Lo stato attuale: un'unica testimonianza
  - 5.2 La collocazione originaria della lastra
6. Il ramo d'Andria: Bertrando del Balzo a San Domenico Maggiore

## **Appendice documentaria**

### **Fonti**

### **Bibliografia storico-artistica**

## CAPITOLO PRIMO

### Casaluce: storia e architettura

#### *1. Il ramo di Courtheson-Soleto: Raimondo del Balzo*

Prima di esaminare le problematiche inerenti il Castello di Casaluce si delineerà una breve cornice allo scopo di presentare quelli che sono stati i suoi committenti-*concepteurs*:<sup>1</sup> i coniugi Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia.

La famiglia del Balzo era distinta in diversi rami; quelli che interessarono l'Italia meridionale tra XIII e XIV secolo furono tre (fig. 1):

- il ramo di Baux-Avellino
- il ramo di Berré-Andria-Montescaglioso
- il ramo di Courtheson-Soleto-Orange e des Baux-Orsini

La figura di Raimondo quale committente è tra le più importanti del ramo dei del Balzo di Courtheson-Soleto-Orange, poi des Baux-Orsini. Egli nasce intorno al 1303 da Ugone del Balzo (siniscalco di Sicilia)<sup>2</sup> e Jacopa della Marra, a cui re Roberto d'Angiò aveva concesso il castello di Belvedere,<sup>3</sup> presso Marano di Napoli, “restando però a spese di Jacopa il tenervi il castellano, e'l presidio di soldati.”<sup>4</sup>

Da Ugone e Jacopa nacquero tre figure legate a committenze piuttosto importanti (fig. 2):

- Raimondo († 05 agosto 1375), che sposerà in prime nozze Margherita d'Aquino<sup>5</sup> ed in seconde nozze Isabella d'Eppes (d'Apia). Sulla seconda moglie, la più importante dal nostro punto di vista, le notizie storiche sono scarse. Forse era figlia del cavaliere Giovanni d'Eppes, gran siniscalco del Regno di Sicilia;<sup>6</sup> nacque tra il 1305 e il 1310 e morì il 14 luglio del 1375. Isabella era già vedova di Adinolfo d'Aquino, conte ereditario di Belcastro, e del cavaliere

---

<sup>1</sup> Per tale definizione cfr. BEAT BRENK, 1997, p. 203.

<sup>2</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1021. Appendice documentaria n. 1.

<sup>3</sup> Cfr. LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, nn. 961, 967. Appendice documentaria nn. 2 e 3. Sul Castello del Belvedere cfr. GIUSEPPE DE BLASIS, 1915, pp. 101-179. Cfr. anche ROSARIO DI BONITO, 1985, pp. 93-94.

<sup>4</sup> FERRANTE DELLA MARRA, 1641, p. 71.

<sup>5</sup> cfr. LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1096. Appendice documentaria n. 4. Cfr. anche JOSEPH GÖBBELS, 1988, p. 320. Secondo Antonello del Balzo Raimondo sposò in prime nozze Caterina de Lagonesse, in seconde Giovanna d'Aquino e in terze nozze Isabella d'Apia. In merito Cfr. Capitolo terzo.

<sup>6</sup> MARIO GAGLIONE, 1995, pp. 38, 39, nota 2, scrive che Isabella fosse figlia di Giovanni d'Apia e Altruda di Drogone. La presenza di membri della famiglia d'Apia nel Regno Angioino, fin dai tempi di Carlo I d'Angiò, è in ogni caso documentata; Carlo de Lellis nomina infatti un Giovanni d'Apia vivente nella seconda metà del Duecento, in relazione alla famiglia di Pietrafesa, cfr. CARLO DE LELLIS, 1671, vol. III, p. 235.

Drogone di Merloto.<sup>7</sup> La certezza che anch'essa fosse di origini francesi, come Raimondo del Balzo, si ricava da un verso dell'iscrizione presente sulla sua tomba: *ISABELLA CELEBRI SIC NOMINE DICTA / DEQUE APIA CLARUM TRAXIT COGNOMEN AVORUM / FRANCIA QUOS GENUIT [...]*. Raimondo del Balzo dal padre erediterà le terre che egli ebbe in dono dal Re per i meriti del suo valore, ovvero Soletto e San Pietro in Galatina.<sup>8</sup>

- Sveva († 1336), di cui possiamo ora fissare al 1355 l'anno preciso in cui le venne dedicato il *dormitorium*, ovvero la chiesa di Santa Maria Jacobi in Nola, grazie al ritrovamento del frammento mancante della lastra proveniente dalla stessa chiesa. Sveva sposerà con quattrocento once d'oro in dote<sup>9</sup> Roberto Orsini, conte di Nola.<sup>10</sup>

- Beatrice del Balzo († 1/3/1336), che sposò in seconde nozze Francesco della Ratta, conte di Montoro e di Caserta. Beatrice venne sepolta nella seconda cappella di destra della chiesa di Santa Chiara a Napoli (oggi il suo sepolcro si conserva nei sotterranei della Certosa di San Martino a Napoli). Alla morte di Beatrice, Francesco della Ratta sposò a sua volta, in seconde nozze Caterina d'Aulnay, vedova di Jacopo I del Balzo, signore di Molfetta.<sup>11</sup> Francesco fu seppellito nel transetto sinistro della Cattedrale di Casertavecchia.

Raimondo del Balzo è tra le figure principali nell'ambito della committenza trecentesca della famiglia.

Le notizie storiche su Raimondo del Balzo provengono per lo più dai documenti trascritti nell'Ottocento da Louis Barthelemy, ma egli viene altresì menzionato non poche volte nelle lettere di Urbano V (come vedremo i loro rapporti si intensificheranno a partire dal 1352). Raimondo del Balzo ebbe cariche rilevanti in seno alla corona degli Angiò, stabilendo legami assai stretti con la regina Giovanna I. Tra i molti titoli di cui venne insignito va sottolineato quello di gran camerlengo del Regno, ovvero comandante dell'esercito imperiale, incarico ricoperto dal 1352 e mantenuto fino alla morte.<sup>12</sup> È a partire da tale anno che Raimondo del Balzo, prima ricordato dai documenti semplicemente come: "comte de Soletto, Maréchal de

---

<sup>7</sup> Cfr. FILIBERTO CAMPANILE, 1618, p. 150.

<sup>8</sup> Cfr. FILIBERTO CAMPANILE, 1618, p. 149.

<sup>9</sup> FERRANTE DELLA MARRA, 1641, p. 72, con nota che riporta le collocazioni dei seguenti documenti dell'archivio di Stato di Napoli: 1319. E. 13; 1329. F. 161; 1344. B. 60.

<sup>10</sup> Cfr. Capitolo quarto.

<sup>11</sup> Cfr. ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, pp. 403, 404.

<sup>12</sup> Cfr. LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, *ad indicem*. fino al doc. n. 1317. Appendice documentaria n. 5.

Sicile", viene infatti menzionato, in una lettera dell'8 maggio 1352, "Comes Soleti, magnus Camerarius."<sup>13</sup>

Non poco dovette contribuire al suo incarico di gran camerlengo (o camerario) la sua presenza ad Avignone quale procuratore delle regina Giovanna, nell'ottobre del 1350, per presenziare al verdetto emesso dalla corte papale che assolse la regina dall'accusa di complicità nell'omicidio del marito, il principe Andrea d'Ungheria.<sup>14</sup>

Gli ottimi rapporti di Raimondo istituì con la corona rimontano ai tempi di Roberto d'Angiò: a partire dal 1331 lo troviamo menzionato, in una lettera a lui indirizzata dal re, come capitano generale e giustiziere di Principato Ultra,<sup>15</sup> mentre in un altro documento del 1332 viene detto ciambellano del re<sup>16</sup> e, nel 1338, maresciallo del Regno di Sicilia.<sup>17</sup>

Raimondo e Isabella risultano già sposati a partire dal mese di gennaio del 1337.<sup>18</sup> Entrambi sono oggi seppelliti nella settima cappella di sinistra della basilica di Santa Chiara a Napoli. I coniugi, da un certo momento fino all'anno della loro morte (1375), risiedevano nel castello di Casaluce, che dotarono poi di una chiesa, detta di Santa Maria ad Nives, piccolo tempio sorto per custodire l'icona mariana della Vergine di Casaluce.

## **2. Il castello di Casaluce: origini e struttura**

"(...) Vedesi la Villa di Casaluce, che anticamente dicevasi Castello, perché era tale di larga, e vaga forma, e quì vogliono i più fedeli scrittori fosse strangolato il suddetto Andrea, e precipitato da una finestra di esso, come anche Carlo di Durazzo quì terminò nello stesso modo infelicamente la vita. Dalla pietà quindi (come dirassi) di Raimondo del Balzo Conte di Soletto e Barone di questo luogo fù convertito in un magnifico Monistero, e Tempio in onore della Beatiss. Vergine."<sup>19</sup>

---

<sup>13</sup> Si tratta di una "lettera che il re Luigi di Francia scrive a' Fior. della rotta data a Beltramo della Mora", ci è nota grazie a Scipione Ammirato, che la riporta nel 1580. Cfr. SCIPIONE AMMIRATO, 1580, p. 239-240. Va però precisato che, nei documenti di Barthèlemy, Raimondo viene detto *Maréchal de Sicile* ancora il 3 novembre del 1352, mentre inizia ad essere chiamato *grand camerlingue* solo a partire dal 16 aprile del 1353, la sfasatura tra le due fonti è comunque poco rilevante. cfr. LOUIS BARTHÈLEMY, 1882, docc. n. 1333 e 1336. Appendice documentaria n. 6. e 7.

<sup>14</sup> MATTEO CAMERA, 1889, p. 123.

<sup>15</sup> LOUIS BARTHÈLEMY, 1882, doc. n. 1092. Appendice documentaria n. 8.

<sup>16</sup> LOUIS BARTHÈLEMY, 1882, doc. n. 1096. Appendice documentaria n. 4.

<sup>17</sup> LOUIS BARTHÈLEMY, 1882, doc. n. 1162. Appendice documentaria n. 9.

<sup>18</sup> LOUIS BARTHÈLEMY, 1882, doc. n. 1148. Appendice documentaria n. 10.

<sup>19</sup> SERAFINO MONTORIO, 1715, p. 115.

Il Castello di Casaluce è sito nel comune omonimo, vicino ad Aversa (CE). La sua localizzazione<sup>20</sup> permette il controllo di un vasto territorio, da Capua alle colline di Caserta, da Maddaloni fino alle porte di Napoli.

Il castello viene tradizionalmente ritenuto di origini normanne;<sup>21</sup> il toponimo Casaluce è documentato già nel X secolo,<sup>22</sup> ma meno ovvia e pacifica è la tesi di un'origine normanna del castello. La stessa denominazione di *Casa Lucis* invece che di *Castrum Lucis* esclude anzi la presenza di un castrum.

Non esistono documenti che supportino esplicitamente la tradizione, o che in qualche modo contribuiscano a fare luce sul panorama in cui si inserisce la sua fondazione. La storiografia locale<sup>23</sup> si è accodata a di quella che è considerata la fonte principe sul castello, ovvero l'opera di padre Donato da Siderno,<sup>24</sup> ripresa poi (quasi *ad litteram*) un secolo dopo da Andrea Costa.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Per l'analisi degli insediamenti nell'agro aversano cfr. GIUSEPPINA TORRIERO, 1991, pp. 24-37.

<sup>21</sup> Nessuna citazione ho potuto riscontrare negli scritti sulle costruzioni normanne del meridione di GIOVANNI COPPOLA, 2003, pp. 421-431. Cfr. anche GIOVANNI COPPOLA, 2003 (II), pp. 9-14. Non v'è alcuna traccia del Castello di Casaluce nemmeno nel libro di PIO FRANCESCO PISTILLI, 2003.

<sup>22</sup> Il documento più antico in cui viene nominata Casaluce è un diploma dell'anno 964, riportato da Bartolomeo Capasso, col quale Pandolfo e Landolfo principi di Capua concedono ("pro nostra anima") trecento moggia di terra ("CCC modia de terra") al monastero di San Vincenzo al Volturno, ovvero la quarta parte dei 55 pezzi di terra che essi possedevano in comune col Duca di Napoli nei confini della Liburia. (regione in cui si trovava Casaluce, all'estremità dell'antico guado napoletano). Uno di questi pezzi di terra, dice il documento, 'Petri Neapolis tenet in terra de homines de Casaluci'. Cfr. "Diploma Pandolfi et Landolfi principum Capuae, quo plures terras in finibus Liburiae concedunt monasterio Sancti Vincentii ad Vulturum anno DCCCLXIV". Cfr. BARTOLOMEO CAPASSO, 1892, Tomus secundus, pars altera, pp. 202-210. Cfr. anche p. 196. Per una dissertazione sull'antica Liburia cfr. FRANCESCO MARIA PRATILLI, 1751. Nel *Catalogus Baronum*, tra le fonti di maggior rilievo per la conoscenza della storia del Regno di Sicilia (compilata tra il 1150 e il 1168), viene menzionato un certo Rahul de Casaluccia, certamente normanno: *Rahul de Casaluccia tenet de eo feudum pauperrimum et cum augmento obtulit militem unum*. Cfr. *Catalogus Baronum*, a cura di EVELYN JAMISON, 1972, p. 158, n. 874. Nel Commentario al *Catalogus Baronum* di Enrico Cuozzo viene altresì citato un documento (settembre 1158) in cui si nomina un certo *Huberti de Casaluce*. Cfr. *Catalogus Baronum, commentario*, a cura di ENRICO CUOZZO, 1984, p. 235, n. 847.

<sup>23</sup> Molti sono gli interventi degli storici locali, alcuni di maggiore interesse, altri meno. Li elenco a partire dal più recente: RAFFAELE PICCOLO, 2006; ERNESTO RASCATO, 2000; CLAUDIO DEL VILLANO, 1991; ROBERTO VITALE, 1987; MARIO DI NARDO, 1969; ROBERTO VITALE, 1943; BARTOLOMEO RUSSO, 1934.

<sup>24</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622. Donato Pullieni de' Lupari da Siderno, monaco celestino, ha ricoperto diversi uffici nell'ordine dei Celestini. Nacque a Motta Sideroni (Siderno Superiore) tra il 1570 ed il 1575 e probabilmente compì i primi studi nella vicina Gerace. Da giovane entrò nell'ordine dei Celestini nel Monastero di Bologna dove approfondì i suoi studi teologici, filosofici, matematici e soprattutto quelli astrologici e storici. Scrisse inoltre un volume sulla Chiesa di Santo Stefano di Bologna, cfr. DONATO DA SIDERNO, 1600. Intorno al 1609 si trasferì a Napoli, presso il Monastero di S. Pietro a Maiella e successivamente nel Monastero di Casaluce, dove rimase affascinato bellezza del luogo e dalla grande devozione verso la Madonna di Casaluce. Nel Monastero di Casaluce, come Abate, guidò la Comunità Monastica che proprio in quel periodo, dal 14 novembre 1604, con l'inaugurazione del Noviziato dei Celestini, diventava più consistente e più operante ed apprezzò e fece conoscere la ricchezza dell'arte, della cultura, della storia e della spiritualità. Grazie alla vicinanza con Napoli, l'Abate Donato da Siderno continuò gli studi astrologici e filosofici e nel 1632 scrisse persino un testo scientifico sul Vesuvio, cfr. DONATO DA SIDERNO, 1632.

<sup>25</sup> ANDREA COSTA, 1709. Il castello normanno di Aversa (città vicinissima a Casaluce) è andato distrutto per dar luogo al Castello Aragonese, rendendo impossibile qualsiasi confronto tipologico fra la struttura aversana e quella casalucense. Tale castello venne costruito per volere di Alfonso I, nel centro antico della città, lungo il perimetro delle mura; la sua mole, integralmente ristrutturata a partire dal 1750, è ancora oggi visibile nei pressi

L'attuale struttura non consente di affermare o smentire tale tradizione. L'architetto Luigi Picone, che ha diretto i restauri architettonici al castello di Casaluce dopo il terremoto del 1980, afferma in merito che le trasformazioni angioine fecero perdere definitivamente l'antica funzione ed immagine del castello.<sup>26</sup>

La fonte erudita più antica è la già citata *Real Historia del Castello di Casaluce* di Donato da Siderno, il quale compone la sua opera, pubblicata nel 1622, nel momento in cui l'archivio del castello non era ancora andato disperso. Alla luce di non poche grossolane inesattezze storiche, la fonte, per quanto preziosa, va utilizzata con molta cautela, selezionando attentamente i fatti reali da quelli di pura fantasia.

Tra gli apporti preziosi del volume possiamo annoverare senza dubbio la descrizione del castello redatta dal monaco celestino che, a differenza di una spesso imprecisa e disattenta lettura di alcuni documenti da lui citati, appare importante in quanto difficilmente può esser tacciata di inaffidabilità, trattandosi della mera descrizione di un luogo che il monaco conosceva *de visu*, e nel quale viveva.<sup>27</sup>

Allo stato attuale le dominanti architettoniche del complesso sono essenzialmente due: quella trecentesca e, per quanto riguarda il monastero, un adstrato tardo-barocco che si è cercato in tempi recenti di eliminare. Si sa che all'interno del castello venne fondato un monastero da Raimondo del Balzo ed Isabella Apia, come testimoniano sia l'iscrizione della tavola marmorea (posta al lato destro dell'ingresso) che le lettere papali. Il monastero è stato costruito all'interno del lato sud del Castello (fig. 3) e venne dai coniugi dedicato alla Vergine.

---

della chiesa di Santa Maria a Piazza. Una rarissima immagine della configurazione della città in epoca aragonese è riportata in una tavola con il 'Martirio di San Sebastiano', dipinta nel 1468 dal pittore napoletano Angiolillo Arcuccio, oggi ubicato all'interno dell'abside normanna della Cattedrale di Aversa. La città quattrocentesca vi appare ben delineata nelle sue forme architettoniche: sono riconoscibili la cattedrale di San Paolo, il castello e la cinta muraria torrita, con le porte di accesso alla città. Un'analisi approfondita del dipinto in chiave urbanistica viene fatta da GIOSI AMIRANTE, 1998, p. 5 e segg. Cfr. anche RAFFAELLO CAUSA, 1950.

<sup>26</sup> Cfr. LUIGI PICONE, 1990.

<sup>27</sup> Ne riporto un passo: "Il nobile, forte et artificioso Castello di Casaluce hebbe origine e principio da quel gran Roberto Guiscardo, normanno, nell'anno del Signore 1060. (...) E volendo egli porre assedio all'una e l'altra Città [scilicet: Napoli e Capua] si risolse dentro questi boschi e laberinti (...) fondare detto castello dove poter mantenere un suo essercito. (...) Fe' elezione a questo fine d'un sito mezzano all'una e l'altra Città, in mezzo un grandissimo bosco, che gli porgea mirabile comodità di legni, fortezze, acqua et viveri per la sua cavalleria e fanteria, ne si partì punto nell'edificarlo dalle vere regole d'Aristotele e di Vitruvio. Forte perché, non essendo a quelli tempi l'uso dell'artiglierie, attese solamente alla forma perfetta, quadra, ampla, grande, alta, senza porte e finestre per di fuori (già le tante, che hoggi si veggono furono fatte al tempo che detto castello fu ridotto in Monasterio), sol con saettere et fossi larghi, con mura, archi e cementi buoni, luogo non atto a minarsi per l'acque che subito si trovano, et infatti a dispositione tale che l'esperienza ha insegnato in diverse guerre quanto conto di quello ne hanno fatto li capitani valorosi et giuditiosi, come nel successo dell'historia sentirete." DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 13-16.



Osservando dall'esterno il lato est, l'unico agevolmente visibile, accanto a finestre di recente apertura, si osservano sottili ed alte finestre a sesto acuto, trilobate nella parte superiore, pesantemente danneggiate dall'apertura delle finestre moderne.

Il muro è rafforzato da contrafforti, collegati nella parte alta da arcate cieche a sesto ribassato.

Le misure delle cortine coincidono con quelle fornite da Donato da Siderno<sup>28</sup> (circa 70 metri per lato),<sup>29</sup> mentre diversa è l'altezza riportata da padre Donato (100 palmi, vale a dire poco più di 26 metri) rispetto a quella attuale. Dai moltissimi e ben dettagliati prospetti eseguiti dall'architetto Luigi Picone negli anni '80, oggi conservati presso l'archivio della soprintendenza di Caserta, si evince con chiarezza che la massima altezza del castello non supera i 16 metri (fig. 8).<sup>30</sup>

Sembra pacifico che, essendo così precisa la corrispondenza tra la misura della larghezza di ogni singola faccia e del perimetro totale, dovette essere altrettanto precisa anche la misurazione dell'altezza, e in ogni caso lo scarto rispetto alla situazione attuale sembra francamente eccessivo. È verosimile che padre Siderno abbia calcolato l'altezza massima del castello tenendo conto delle dimensioni delle torri.

Le acque a cui si riferisce padre Donato sono le acque di qualche piccolo rivolo del Clanio, fiume che scorreva nelle vicinanze del borgo,<sup>31</sup> le quali furono evidentemente deviate per riempire il fossato del castello (tutt'oggi visibile, anche se la sua profondità è oramai irrisoria).

Il ponte levatoio in legno fu successivamente trasformato in un ponte in muratura, tuttora esistente sul lato dell'attuale ingresso principale (lato ovest, fig. 8).

---

<sup>28</sup> “Artificioso per li molti e forti torrioni negli angoli et nel mezo, per le cave sotto li torrioni et altre stanze che haveano esiti lontani e diversi, per li bisogni et incidenti di guerra o d’assedio, delli quali ancor oggi se ne veggono vestigi apertissimi e belli, precise: quel che risponde al Castello d’Aversa, quel che v’è a Bosco, quel che riesce a San Zenobio, quel che va a Ponte a Selice e gli altri di gran spesa e giuditio, atterrati in gran parte dopo che il loco fu ridotto in Monasterio. Per le lumache, che parte salivano su li merli per la prontezza di combattere, parte scendevano alle cave che contenevano le secrete uscite; le porte del sussidio, come hoggi se ne veggono due assai belle e giuditiose, benché fabricate; per la privatione delle finestre, per la gran moltitudine di saettere, per li merli grandi, che ancor hoggi dalla parte di mezo giorno si veggono.

E’ questo castello posto nelle pertinenze di Aversa, un miglio distante da detta città, locato puntualmente secondo la positione del mondo, verso Tramontana, con li torrioni negli angoli, e torri nel mezzo le faccie di forma quadrata, qualsivoglia faccia ha di longhezza palmi 270 et di altezza palmi 100, ché il circuito è di palmi 1080; il suo fosso da mezzo giorno e ponente è di palmi 30, fabricato col ponte; il rimanente di ponente, quel di tramontana e levante, è largo palmi 65, alto palmi 12 et hora tutto polito e murato intorno dal P. Der (f. ?) Don Dionigio Rom.” DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 16-17.

<sup>29</sup> 270 palmi equivalgono a poco più di 70 metri. Cfr. AGOSTINO TACCHINI, 1895, p. 195.

<sup>30</sup> Archivio della Sovrintendenza di Caserta, faldone 655 D.

<sup>31</sup> Cfr. LORENZO GIUSTINIANI, 1797, tomo III, pp. 214-216.

Egli segnala inoltre la presenza di “molti e forti torrioni” agli angoli, tuttora visibili, ma anche di torrioni “nel mezzo le faccie, di forma quadrata”, questa frase esplica che le torri di forma quadrata si sarebbero trovate “nel mezzo le faccie.”<sup>32</sup>

Va inoltre notato che il nostro cronista parla di “merli” che evidentemente erano ancora presenti al suo tempo, a differenza di oggi.

Circa un secolo dopo l’opera di padre Siderno, Andrea Costa compone la *Rammemorazione storica* dedicata soprattutto alla sacra effigie di Santa Maria di Casaluce, di cui si parlerà a seguito. In questa fonte l’autore<sup>33</sup> riprende in modo quasi sistematico, al limite del plagio, lo scritto del padre celestino, fornendo una descrizione architettonica a tratti anche più dettagliata.<sup>34</sup>

Importanti mi sembrano le aggiunte del Costa in merito al ponte, che a quella data doveva essere un ponte “di fabrica”. Ci conferma inoltre che già nel Settecento il fossato doveva

---

<sup>32</sup> Anche se la frase avrebbe un significato assai diverso nel momento in cui spostassimo una virgola, ovvero: ‘con li torrioni negli angoli e torri nel mezzo, le faccie, di forma quadrata (...)’. Tuttavia il senso non tornerebbe, in quanto le facce non sono di forma quadrata, quadrate sono le torri e la forma del castello, quindi è plausibile che torri quadrate si trovassero nel mezzo delle facciate del castello ancora nel Seicento, ed in particolare una rimane tale tutt’oggi (anche se non si tratta di una torre minore).

<sup>33</sup> ANDREA COSTA, 1709.

<sup>34</sup> La riporto: “Fa un bel vedere non solo la situazione, ma anco la forma che fu data da’ suoi fondatori a questo ben inteso castello che, oltre avere per ogni lato 270 palmi di lunghezza, che d’ogni intorno fanno palmi 1080, e 100 palmi di altezza nelle sue mura, anco essendo di figura quadrilatera, che nel genere di fortezza tiene il secondo luogo (benché la triangolare sia alla difesa più atta), si rende assai più capace di guarnigione e perciò più lontana dalle incurisone ed assalti. Inoltre in ognuno degli angoli, che riguardano i quattro cardini del mondo, vi si vede situata una torre di figura anco quadrata, come pure le cortine de’ muri sono da passo in passo tramezzate da altre torri più piccole. Perloché, essendo tutta la fabbrica di esso composta di pietre dolci e grandi lavorate a squadra, lo rendono assai maestoso per l’eccellenza dell’opera a cui, aggiungendosi il gran fosso che lo circonda, fortificato da muri, simili in tutto al lavoro della fabrica di esso, riesce meraviglioso a vedersi, mentre dalla parte di ponente ha di lunghezza palmi 45 e di profondità palmi 30, nel cui lato vi si vede un gran ponte di fabbrica che conduce al di dentro e dagl’altri lati ha di lunghezza palmi 65 e d’altezza palmi 12 a causa d’esservi caduta quantità grande di terra smossa, che ha in buona parte la sua profondità occupata.

Or se dalla sua estrinseca struttura si deduce esser stato questo castello una delle più ben intese fortezze che fossero in quei tempi, in cui non erano in uso le bombarde e le mine, maggiormente cresce la sua stima, considerate le particolarità delle interne sue fabbriche. Ha egli le mura e le torri di massicchezza notabile, ben orlate di larghi merli e saiettere spessissime; come pure i corridori commodi e spatiosi, e non poche scale a lumaca che conducono in alto su i merli, e di sotto ha molte strade sotterranee che pria aveano assai lontana l’uscita, come già se ne vede una oggidì assai spaziosa, per cui si va al castello di Aversa (segno evidente che d’un solo principe era il dominio di questo castello e di Aversa). Un’altra che va a Bosco, un’altra a San Zenobio, un’altra a Ponte Selice ed altre molte di spesa grande e di ben disposto artificio, che furono poscia chiuse in buona parte, in tempo che il castello fu poi abitato da monaci. Aveva similmente le sue porte nascoste per ricevere da esse il sussidio, delle quali anco al presente se ne vedono due di lavoro non dozzinale; oltre molti pozzi, cisterne ed altri luoghi opportuni da sostenere lungo tempo l’assedio, da ricevere facilmente soccorso e fare occulte e repentine sortite per liberare sé stesso e la vicina città dalle forze nemiche, dalle fami e dalle armi. Devesi per tanto stimare un sì fatto castello per uno de’ più celebri che in Terra di Lavoro ne’ tempi andati vi fossero, tanto più che dall’istorie si fa di lui menzione, come di fortezza tenuta in pregio grande da prodi capitani, e da regi che dominorno il gran Regno di Napoli.” ANDREA COSTA, 1709, pp. 153-155.

essere parzialmente colmato da terra, appena più profondo nel lato ovest, come in parte è tutt'ora, meno profondo invece sui rimanenti lati (oggi è praticamente inesistente).

Le misure delle mura sono riprese da padre Donato; Andrea Costa conferma la presenza di torri di dimensioni minori rispetto a quelle angolari lungo le mura: "le cortine de' muri sono da passo in passo tramezzate da altre torri più piccole." Ribadisce la presenza di merli, di cui erano dotate sia le torri che le mura, e fornisce inoltre le misure del fossato.

Una torre presente "nel mezzo" di una facciata è tutt'oggi esistente. Sul lato ovest del castello risalta un corpo di fabbrica al centro, con finestre assai simili a quelle delle torri angolari. Tuttavia non si tratta di una delle torri minori a cui fa riferimento Andrea Costa, ma del mastio, o maschio, la costruzione più solida, massiccia e protetta del castello. Ne occupava generalmente il centro o il lato meno accessibile, ma talora anche quello più debole.

Poche sono le testimonianze ottocentesche, tuttavia ve n'è una assai importante dal punto di vista architettonico, che è anche la prima raffigurazione a me nota del castello di Casaluce. E' un'incisione pubblicata sul n. 50 della rivista *Poliorama pittoresco* del 1853 e che raffigura in primo piano il lato nord e, sulla sinistra (in tralice), parte del lato est. (fig. 10).<sup>35</sup>

Da essa emergono ulteriori elementi sullo stato pristino del castello, oltre al fatto che all'epoca esso era già stato sciaguratamente modificato e adattato ad abitazione moderna sul lato est.

Per quanto riguarda quest'ultimo che raffigura a sinistra dell'incisione, rispetto alla situazione odierna (figg. 5, 6 e 7) ci sono alcune differenze, e non di poco conto: la torre dell'angolo nord-est si presentava in condizioni assai simili a quelle di oggi, ad esclusione della parte bassa, in cui si apriva una porta, oggi murata. In proposito vanno ricordate ancora le parole di Padre Costa: "Aveva similmente le sue porte nascoste per ricevere da esse il sussidio, delle quali anco al presente se ne vedono due di lavoro non dozzinale."

Assai simile anche la prima "campata" e la successiva, che già apparivano vittime delle numerose finestre moderne aperte a discapito di quelle antiche. Nell'incisione ottocentesca le campate successive sono purtroppo occultate dagli alberi. Va tuttavia notato un particolare assai importante: è infatti possibile rendersi conto quale forma avesse il campanile precedente a quello attuale, evidentemente novecentesco. Quest'ultimo viene citato in una Santa Visita relativamente recente (1953)<sup>36</sup> come costruzione moderna, ed è quindi anteriore a tale data. Il

---

<sup>35</sup> Cfr. GAETANO PARENTE, 1853, 50, p. 50. L'illustrazione viene riprodotta solo nell'articolo sopra citato di «Napoli Nobilissima», ma non è mai stata discussa in maniera approfondita.

<sup>36</sup> Della santa visita citata ho potuto leggere solo l'*incipit*, allegato in forma di copia fotostatica ad una Santa Visita del Vescovo Ursino datata 11 novembre 1597. Essa è custodita presso l'Archivio Vescovile di Aversa.

campanile che vediamo nell'incisione non si presentava in forma di torre come quello attuale, bensì "a vela", con due feritoie e con le campane a vista (fig. 11).

Possiamo affermare con una certa tranquillità che quello raffigurato nell'incisione di «Poliorama Pittoresco» non sia il campanile trecentesco, ma un'aggiunta comunque tarda, che potrebbe agganciarsi ai rifacimenti che nel Settecento stravolsero l'assetto gotico della chiesa, oggi in parte ripristinato.

Il lato nord (che mostro solo tramite un rilievo, in quanto assai difficilmente fotografabile – fig. 12) è tutt'oggi quello meglio conservato. Le arcate, le trifore e le finestre polilobate sembrano assai coerenti con la nostra incisione. Si nota ancora il sottile sbalzo che c'è tra i primi due archi a partire da destra ed i cinque successivi; al di sopra della muraglia resta la tettoia a capanna, mentre un altro particolare importante emerge nella parte alta. Una torre merlata sporge al di sopra delle mura (fig. 13); purtroppo è difficile dire se si tratti di una torre angolare o di quella "di mezzo". Sappiamo quindi che almeno una delle torri dotate di merli era ancora integra nell'Ottocento.

Lo stesso Gaetano Parente (1853) accenna a merli, non sappiamo se riferendosi a quelli della torre o a quelli che coronavano le cortine: "in questo normanno castello circondato da larghe fossate, coronato di merli su cui passarono tante memorie di feudale oligarchia."<sup>37</sup>

Quella di cui si intravede la sommità è sicuramente una torre del lato ovest, ovvero il lato da cui si accede al castello. Gran parte di quest'ala è evidentemente stata restaurata; lo dimostra il fatto che, sulla parte destra di esso, quella che comprende anche il portale del castello, tutto il muro non è a conci di pietre, bensì rivestito di intonaco dal colore neutro con gli archi delle varie campate che imitano quelli originali. In merito va sottolineato che tutta la parte destra della facciata ovest è frutto di restauro, compresa la torre angolare; si potrebbe a questo punto pensare che i merli che spuntano al di sopra della tettoia siano proprio parte della torre angolare del lato ovest, più che della torre di mezzo della stessa facciata. La raffigurazione dei merli sembra piuttosto puntuale; e inoltre si tratta dell'unica testimonianza visiva dei merli antichi.

Le fonti accennano inoltre alla presenza di numerose vie sotterranee che avrebbero collegato il castello con diversi punti.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> GAETANO PARENTE, 1853, p. 406.

<sup>38</sup> "Artificioso per li molti, e forti torrioni, negli angoli, et nel mezo, per le cave sotto li torrioni, et altre stanze che haveano esiti lontani, e diversi, per li bisogni et incidenti di guerra o d'assedio, delli quali ancor oggi se ne veggono vestigi apertissimi, e belli, precise, quel che risponde al Castello d'Aversa, quel che v'è a Bosco, quel che riesce a San Zenobio, quel che va a Ponte A Selice, e gli altri di gran spesa, e giuditio, atterrati in gran parte, dopo che il loco fù ridotto in Monasterio. Per le lumache, per le lumache, che parte salivano su li merli per la prontezza di combattere, parte scendevano alle Cave, che contenevano le segrete uscite, le porte del sussidio, come hoggi se ne veggono due assai belle e giuditiose, benché fabricate. Per la privatione delle finestre, per la

Il sito sarebbe stato posto in comunicazione con la stessa Aversa. L'esistenza di questi collegamenti troverebbe riscontro, secondo quanto afferma Giuseppina Torriero,<sup>39</sup> con la presenza di numerosi passaggi scavati nel tufo, che però non è possibile percorrere interamente perché nei secoli successivi sono in parte crollati e più spesso sono stati impiegati come discariche di materiali di demolizione provenienti dalle stesse fabbriche. Va ricordato che questa situazione era la stessa già all'epoca di Padre Siderno, il quale afferma che ciò dovette accadere già quando il castello "venne ridotto in monasterio", ovvero negli anni di Raimondo del Balzo.

Poiché Casaluce dista circa due miglia da Aversa, ipotizzare che nel Trecento fossero stati scavati cunicoli sotterranei di tale lunghezza sembra un azzardo. Va inoltre ricordato che già Gaetano Parente, scrittore assai meticoloso e fonte alquanto autorevole, ipotizzò in proposito che tali cunicoli sotterranei fossero opera di pura fantasia.<sup>40</sup>

Sarebbero inoltre esistite in passato delle scale a chiocciola ("lumache" le definisce Siderno e "scale a lumaca" il Costa) che portavano rapidamente sia ai merli (alla parte alta delle torri), che alle "secrete uscite" menzionate dal Siderno, sezioni di tali scale sono tuttora presenti ed emergono in pianta, ma sono difficilmente praticabili a causa dei numerosi rifacimenti che ne hanno pesantemente alterato la struttura.

Gli stessi ambienti interni del castello presentano strutture di epoca trecentesca dovute ad un'ampia fase di restauro-ricostruzione effettuata evidentemente dai del Balzo; allo stesso periodo è ascrivibile il porticato interno che chiude il quarto lato del chiostro grande.<sup>41</sup>

Gli ambienti destinati alla funzione di dormitorio dei monaci sono situati al piano nobile del lato est della costruzione, tutt'oggi esistenti anche se radicalmente trasformati (figg. 14 e 15).<sup>42</sup>

Va inoltre segnalata la presenza di altre stanze al piano inferiore, oggi adibite ad appartamento, le cui porte sono sormontate da lunette trecentesche (figg. 16).

---

gran moltitudine di saettere, per li merli grandi, che ancor hoggi dalla parte di mezo giorno si veggono."

ANDREA COSTA, 1709, pp. 16, 17.

<sup>39</sup> GIUSEPPINA TORRIERO, 1991 (II), pp. 111-120.

<sup>40</sup> GAETANO PARENTE, 1857, p. 156.

<sup>41</sup> Cfr. GIUSEPPINA TORRIERO, 1991 (II). Ce ne dà conferma ancora Donato da Siderno, il quale scrive: "entrati in possesso li padri celestini di Casaluce Castello et altri beni stabili e mobili, s'affatigarono assai a seguire la fabrica delli claustru e dormitorio, nella parte orientale cominciati, e nel perfetionare l'altre officine necessarie per detto monasterio, che però si veggono dipinti inanzi la porta della chiesa a man manca, che fabbricano dentro al castello un monasterio." DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 51. Commento a margine: Celestini fabricano li claustru di Casaluce.

<sup>42</sup> E' anche probabile che per "fabrica delli claustru" Donato da Siderno intendesse genericamente le fabbriche conventuali.

Nella *relazione storica e di progetto*, redatta nel 1984 dagli architetti Luigi e Barbara Picone, si ipotizza che i locali del pian terreno sul lato est, che si affacciano sul portico, fossero destinati al corpo di guardia, alla sala di giustizia, alla scuderia, alle cucine ed ai locali per la servitù. I due cortili sopra citati misurano, il più modesto metri 16 x 36, mentre il chiostro principale, di forma quadrata, metri 25 x 25 (fig. ).<sup>43</sup>

## **2.1 Raimondo del Balzo e il Castello di Casaluce**

La presenza di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia è documentata a Casaluce, sia da una serie di testimonianze materiali tuttora in situ, che da numerose fonti scritte.

I punti ancora oscuri riguardano: Il momento in cui i del Balzo presero il possesso di questo Castello, il ruolo rivestito in merito alla sua costruzione e per quanto tempo lo abitarono.

Dai documenti trascritti da Barthélemy il castello di Casaluce non viene mai nominato, né viene menzionato alcun altro luogo in cui Raimondo del Balzo risiedeva.

Assai contraddittorio si mostra padre Donato da Siderno (seguito alla lettera dal Costa) su questi fatti. Egli apre la sua *Historia* con una notizia veramente improbabile, affermando che Carlo I d'Angiò, dopo la vittoria su Manfredi, donò a Beltramo del Balzo, suo contestabile, molte terre, “et in particolare gli assegnò questo castello di Casaluce, come luogo di spasso per la caccia ad ogni suo piacere”. A questa notizia aggiunge che moglie di Beltramo del Balzo fosse Isabella d'Apia.<sup>44</sup> Il castello sarebbe poi giunto a Raimondo del Balzo quale discendente di Beltramo.<sup>45</sup>

Le due notizie sono assolutamente improbabili per svariate ragioni: Donato da Siderno confonde Bertrando, II, del Ramo di Courtheson-Soletto (morto nel 1305 e nonno di Raimondo)<sup>46</sup> con Bertrando II, conte di Avellino, che giunse in Italia meridionale al seguito di Carlo d'Angiò.<sup>47</sup> Va però specificato che si tratta di due persone distinte e, soprattutto, appartenenti a due diversi rami della famiglia. Bertrando sceso in Italia meridionale ed a cui Carlo I avrebbe donato il castello di Casaluce non solo non fu assolutamente nonno di Raimondo, ma i feudi che gli furono donati da Carlo I d'Angiò, ben documentati, non viene mai menzionato il castello di Casaluce.<sup>48</sup> Se poi si aggiunge che Isabella d'Apia, morta nel

---

<sup>43</sup> Cfr. LUIGI PICONE, BARBARA PICONE, 1994.

<sup>44</sup> Cfr. DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 20, 21.

<sup>45</sup> Cfr. ANDREA COSTA, 1709, p. 156.

<sup>46</sup> Cfr. ANTONELLO DEL BALZO, 2003, Tav. capitolo 4.

<sup>47</sup> Cfr. ANTONELLO DEL BALZO, 2003, Tav. capitolo 2.

<sup>48</sup> Cfr. Capitolo 4.

1375, non fu affatto moglie di Bertrando del Balzo, ma del nostro Raimondo, si comprende che, in merito a queste questioni, la fonte di Donato da Siderno non può essere presa in considerazione.<sup>49</sup>

In merito al possesso del castello di Casaluce da parte di Raimondo del Balzo l'unico documento di riferimento è una lettera di Urbano V del 1362, questa lettera costituisce un sicuro termine *ante quem*. Si tratta di un documento di cui si parlerà nel paragrafo riservato alla chiesa del castello, che recita per la parte che ora ci riguarda:

*Raimundo de Baucio, comiti Soleti, licentia datur fundandi monasterium in castro ejus, sub vocabulo s. Marie de Casalucio, in dioc. Aversan. (...).*

Sappiamo quindi che nel 1362 il castello di Casaluce era già in possesso di Raimondo del Balzo.

A questo documento potrebbe affiancarsi un'altra notizia assai dettagliata di Donato da Siderno, non verificabile, che parla dell'acquisto da parte di Raimondo del feudo di Casaluce nel 1359. Sembrerebbe plausibile che l'acquisto dovette includere feudo e castello,<sup>50</sup> o un rudere, visto che la maggior parte delle strutture architettoniche antiche sono tranquillamente ascrivibili al Trecento.<sup>51</sup>

È assai probabile che fu proprio quello l'anno in cui il Conte iniziò a risiedere a Casaluce, chiedendo di lì a poco il permesso al Papa di fondarvi un monastero, permesso concessogli nel 1362.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Va anche considerato che, per queste ipotesi, l'autore non fa riferimento a nessuna carta di archivio, ma solo alla tavola marmorea (che evidentemente ha mal interpretato); di questa tavola si parlerà a seguire, ma è pacifico che la sua iscrizione non fa alcun riferimento a fatti del genere.

<sup>50</sup> Tale ipotesi venne anche sostenuta a suo tempo da LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, 1902.

<sup>51</sup> ne riporto il testo: "Nell'anno 1359, sotto Ludovico an. 12 e Gio. I an. 7, a' dì 8 febr. della 3 indit. fa compra dal Signor Roberto d'Ariano, cavaliere napolitano, il Casale di Casaluce, posto nelle pertinenze d'Aversa, il quale lo possedeva in capite et pleno iure dalla regia corte, insieme con li vassalli et alcuni beni mobili e stabili soggetti a detto luogo, li vassalli erano diverse famiglie, e molti fuochi sotto la medesima famiglia, come appare nella compra originaria e nel privilegio di Lodovico e Giovanna prima." A margine del testo l'autore riporta inoltre un riferimento documentario, Arch. ser. in caps. A. n. 1. a. Sembra quindi che Padre Donato stia citando il documento di acquisto del feudo di Casaluce da parte di Raimondo del Balzo. È possibile che, credendo che il conte possedesse già il castello normanno (grazie ad una fantomatica ed inesistente eredità del nonno), l'autore abbia creduto che Raimondo avesse acquistato il Casale solo in seguito; ma pensare che le due cose fossero distinte, per giunta in un feudo così piccolo, ci pare cosa improbabile. DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 47 e 48.

<sup>52</sup> Una fonte ottocentesca che ben si sposa con quanto detto è il breve scritto di Michele de Chiara, che afferma che nel 1359 i reverendi padri ebbero cortese invito di abitare l'antico castello di Casaluce, ridotto a Chiostro con bel tempio.

In questa affermazione sembrano interessanti almeno due punti: il primo è che i padri Carmelitani furono invitati ad abitare il Castello, non si parla ancora di chiesa quindi, che evidentemente venne costruita solo in seguito, ma soprattutto che esso era già allora ridotto a Chiostro con bel tempio, si presentava quindi in forme simili a quelle

Va inoltre detto che ben tre fonti cinquecentesche, e quindi *anteriori* a Padre Donato da Siderno, affermano che Raimondo *edificò* lui stesso il Castello di Casaluze.<sup>53</sup>

Un passo importante per comprendere che i del Balzo continuarono a vivere all'interno del castello è tratto da Filiberto Campanile, scrittore che (come egli stesso afferma) ebbe modo di visionare i documenti dell'archivio del castello. Il passo è assai importante per testimoniare che i del Balzo continuarono a vivere all'interno dell'edificio. Egli scrive:

“Donò il conte Raimondo questa chiesa insieme col castello per monistero a' Frati Carmelitani, riserbandosi solamente ivi l'abitatione per sé e per sua moglie lor vita durante, e perché vi potessero più comodamente vivere dotò quel monasterio della baronia del medesimo casal di Casaluze, e della terra di Montenegro in contado di Molise;<sup>54</sup> ma perché i frati del Carmine per esser mendicanti non poteron hauer dispensa dal sommo pontefice di tener baronie, il conte ritornò a far la medesima donazione a' padri benedettini Celestini, e dalla Reina Giovanna fe' mutar quei luoghi da feudali in burgensatici, come appare dalle scritture che noi habbiam vedute nel medesimo Monasterio.”<sup>55</sup>

Va inoltre detto che lo stesso Filiberto Campanile, che ebbe modo di visionare i documenti nell'archivio del monastero di Casaluze, scrive testualmente che Raimondo del Balzo *edificò* il Castello di Casaluze presso Aversa.<sup>56</sup>

Altra conferma in merito al fatto che l'appartamento si trovasse all'interno del castello e che Raimondo continuò ad abitarci ci viene dal già citato Andrea Costa.<sup>57</sup>

---

di oggi. Questa data coincide significativamente con quella riportata da Donato da Siderno in merito all'acquisto del Feudo ed aiuta a dimostrare che l'acquisto comprendeva anche il castello. MICHELE DE CHIARA, 1864, p. 3. L'autore riporta in nota che queste notizie sono contenute negli “archivii del Comune di Casaluze.”

<sup>53</sup> nelle *Lettere Sanesi* di Guglielmo della Valle, viene citato un passo dell'erudito antiquario Giovanni Battista Bolvito (attivo nella seconda metà del Cinquecento) che dice: “Il conte Raimundo del Balzo *fece* il Castello di Casaluze presso Aversa” Cfr. GUGLIELMO DELLA VALLE, 1785, p. 144. A ciò va aggiunta un'altra fonte di non poco interesse: GIAN BATTISTA CARRAFA, 1572, cc. 134 r., 134 v.: “Il conte Camerlengo zio del Duca d'Andri, morì vecchio, e di santissima vita, il quale per parte di madre era nipote a Re Carlo Secondo, e fu sepolto a Santa Chiara di Napoli; costui *edificò* Casaluze appresso Aversa un miglio, del che la Regina Giovanna ne prese dolor infinito, e diede l'ufficio del Gran Camerlengo à Giacomo Arcuccio da Capri, huomo di gran prudenza, e ricco, era signor dela Cirignola, e di molte altre terre.” La notizia è confermata anche da ANGELO DI COSTANZO, 1580, p. 189. Altra fonte cinquecentesca sono i *Diurnali detti del duca di Monteleone*, in essi si concorda sul fatto che Raimondo costruì il castello: “In questo medesimo anno 1375 dela 15. ind. fo morto lo Conte Camerlingo, lo quale fo de casa de Bauzo scese da Reale, lo quale *fece* lo Castello di Casa Luce appresso Aversa un miglio et fo morto de lo mese d'augusto et fo atterrato a Santa Chiara de Napoli, cfr. p. 12.

<sup>54</sup> A confermare la donazione di Montenegro nel Contado di Molise è ancora SERAFINO MONTORIO, 1715, p.117.

<sup>55</sup> Cfr. FILIBERTO CAMPANILE, 1618, p. 151.

<sup>56</sup> FILIBERTO CAMPANILE, 1610, p. 174.

<sup>57</sup> L'autore riporta una “donazione solennizzata a' 17 giugno 1363, primo del ponteficato di Urbano V, coonestando l'atto di quella nuova donazione col giusto pretesto che, sebbene per la special devozione da lui portata alla Beata Vergina di Monte Carmelo, aveva donato il Monastero ed i beni sudetti a' frati di quell'ordine,



L'appartamento che i del Balzo riservarono per sé è sito nel piano nobile del lato nord-ovest della struttura (figg. 17 e 18) ed è stato oggetto di un recente restauro.<sup>58</sup> Esso consta di diverse grandi stanze con una serie di vani ricavati nello spessore di muro e coronati da eleganti trilobi (fig. 20), alcuna a sesto acuto, altri a tutto sesto. Evidente la presenza di un camino nel lato est di una di dette stanze (fig. 19).

Gli archi ribassati sul lato delle finestre sono simili a quelli realizzati sui lati esterni e a quelli dei vani ricavati ai lati del vestibolo del monastero affrescati da Niccolò di Tommaso. Sono quindi anch'essi frutto di un'opera di ricostruzione del castello, datata negli anni '60-'70 del Trecento.

Sono pochissime le testimonianze che parlano di questa parte del castello: tra di esse va quantomeno segnalato il testo del sacerdote Bartolomeo Russo del 1934: "Ma quanta pena non fanno quei residui di affreschi nel piano superiore con gl'intonachi rigonfi per l'umido ed esinanti per gl'incendi."<sup>59</sup> Il che testimonia che fino al 1934 sopravvivevano altri affreschi anche nell'appartamento di Raimondo del Balzo, seppur ad uno stadio larvale.

La fondazione di un monastero in un castello privato è un fatto di grande importanza; la donazione che i del Balzo fecero alla comunità celestina, serviva anche e soprattutto a magnificare sé stessi.<sup>60</sup>

---

ad ogni modo, non essendo essi capaci di rendite, per le quali neppure il Papa dispensar voleva (...) reintegrava i monaci Celestini nell'antico possesso di Casaluce, anco a riguardo dell'affetto fino da' teneri anni portatoli, *con la sola riserba che il palagio baronale, sito nel recinto del castello, separato, benché contiguo al chiostro, restasse – vivente egli e la moglie – a loro disposizione e servizio*, non ad altro obbligandoli che la famiglia del monistero non fusse più che d'otto sacerdoti, di un diacono, di un suddiacono, di due accoliti e di tre oblati, o conversi, oltre non poche altre clausole legali, dandoli il possesso di tutto *per annolum*, come si costumava in quei tempi." ANDREA COSTA, 1709, p. 164.

<sup>58</sup> 'Esso era interessato da un grave dissesto in gran parte dovuto all'abbandono e alla vetustà, ma certamente provato anche dagli ultimi interventi sismici. I restauratori hanno provveduto alla ricostruzione di alcune delle volte del porticato che immetteva al chiostro grande, esse erano crollate nel corso degli anni ed erano state grossolanamente sostituite da strutture in calcestruzzo armato. Pertanto si è provveduto al loro rifacimento con strutture che ne riproponessero la volumetria, si sono consolidate le voltine superstiti liberando successivamente i grandi arconi dai tompagni realizzati in epoca successiva. Si è poi proceduto a ripristinare l'agibilità della scala di accesso all'area nord-ovest con un intervento di bonifica delle murature e di realizzazione di solai e di cordoli di coronamento. In questo modo si è potuto eliminare il pilastro realizzato a puntellamento dell'arcone che consentiva l'accesso alla grande sala al primo piano, recuperando pienamente la spazialità dell'ambiente, che, successivamente, è stato coperto con un solaio in legno lasciato a vista all'intradosso e con solaio calpestabile all'estradosso.' GIUSEPPINA TORRIERO, 1991, pp. 118, 119.

<sup>59</sup> BARTOLOMEO RUSSO, 1934, p. 14.

<sup>60</sup> Non mancherei di segnalare un'altra testimonianza che, per quanto indimostrabile, non può essere trascurata. In uno scritto di Cesare Orlandi (1772) – tomo II, si dedicano alla città di Aversa una serie di pagine in cui lo scrittore, dopo una breve introduzione di suo pugno, riporta alla lettera un lungo passo estrapolato da un altro autore: "Quindi concorro anche io nella sentenza del giudizioso ed erudito Francesco Maria Pratilli, il quale nella tanto celebre sua opera Della Via Appia, Lib. 2, Cap. 8, con giusto criterio pensa che la città di Aversa non già sulle rovine di Atella fosse edificata; ma che la sua origine riconosca nel luogo del surriferito piccol castello. Perché poi egli, oltre il ragionare fu tal punto, molte cose degne di memoria rapporta intorno a questa città, ho perciò giudicato bene di qui trascrivere quanto egli nel citato libro, e Capitolo, ci riferisce." FRANCESCO MARIA PRATILLI, 1745, pp. 336, 337.

Dopo varie annotazioni storiche, Francesco Maria Pratilli riporta una serie di epigrafi poco note allora conservate nella città di Aversa e ad un certo punto scrive: "La colonna milliaria segnata col numero XIII trovasi fabbricata

### 3. L'insediamento dei celestini a Casaluce e ad Aversa nella seconda metà del XIV secolo

Prima di esaminare la chiesa del castello di Casaluce, è opportuno ricordare brevemente le vicende dei celestini che abitarono il convento. Quest'ordine visse infatti vicende analoghe sia a Casaluce che nella vicina Aversa.

Successore di Niccolò IV, Celestino V (Pietro Angeleri) restò in carica per un solo anno, nel 1294, e fu tra i cinque papi della storia ad abdicare.<sup>61</sup> Prima di essere eletto papa visse da eremita sul monte Morrone vicino Sulmona, dopo aver preso i voti da benedettino. Aveva fondato un gruppo di fedeli chiamati semplicemente i "frati di Pietro da Morrone" e solo successivamente, dal nome pontificio del fondatore, i frati si chiamarono celestini. In proposito va ricordato che, inizialmente, Pietro da Morrone non aveva alcuna intenzione di costituire un nuovo ordine e aveva imposto ai suoi seguaci di attenersi alla regola benedettina. Nell'ottobre del 1294 Celestino tentò poi di assorbire Montecassino dentro la sua congregazione e di imporre gli austeri costumi e l'abito grigio dei Celestini, ma incontrò una fiera opposizione e diversi monaci benedettini presero la via dell'esilio.<sup>62</sup>

Entrato nel gioco degli equilibri politici, venne convinto da Carlo II d'Angiò a trasferire la sede della Curia a Napoli, fissando la sua residenza a Castelnuovo. Dopo aver maturato l'idea di abdicare<sup>63</sup> ed averla messa in pratica, venne fatto prigioniero dal suo successore Bonifacio

---

in un muro dell'antico Castello di Casaluce, che da' serenissimi Re di Napoli fu donato a' monaci di san Benedetto della congregazione de' Celestini, e dee essere stata scavata poco discosto da esso castello, presso cui passava la Via Campana, e ben corrisponde tal misura alla distanza di circa miglia sei dalla antica Capoa, e quattordici da Pozzuoli. Ella è della stessa altezza e diametro di quella, che vedesi col numero XIII nella città di Aversa; e vi si legge così:"

XIII.  
SENATUS  
POPULUSQUE  
ROMANUS

Il passo è riportato in CESARE ORLANDI, 1770-1778, pp. 342, 343.

Non resta alcuna prova visibile di tale colonna; tuttavia mi pare importante riportare quest'antica testimonianza, se essa fosse vera si tratterebbe del reimpiego di un pezzo antico, molto probabilmente effettuato durante l'opera di ristrutturazione promossa da Rimondo del Balzo; va però precisato che lo scritto del Pratilli è stato spesso tacciato di inaffidabilità.

<sup>61</sup> Gli altri quattro furono: San Clemente (90-100), San Ponziano (233-288), Benedetto IX (1033-1044) e Gregorio XII (1406-1409).

<sup>62</sup> Cfr. PETER HERDE, 1979, p. 403.

<sup>63</sup> E' assai probabile che sia proprio Celestino V la figura delineata nella Commedia dantesca: *Poscia ch'io v'ebbi alcun riconoscimento, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltà il gran rifiuto* (Inferno, III, 58-60), causando l'ascesa di Bonifacio VIII (avversato da Dante), ma l'individuazione del personaggio è tutt'altro che pacifica e varie altre candidature sono state proposte, tra cui: Pilato, Esau, Diocleziano, Giuliano l'Apostata e Romolo Augustolo, Cfr. l'edizione dantesca a cura di ALDO VALLONE e LUIGI SCORRANO, 1985, Canto III, nota ai vv. 58-60, pp. 73-74.

VIII che, temendo che i suoi avversari avrebbero potuto opporglielo in un eventuale scisma, lo fece rinchiudere nella Rocca di Fumone, sopra Ferentino, dove morì il 19 maggio 1296.<sup>64</sup>

L'ordine crebbe notevolmente di peso non solo in Italia; nella seconda metà del Trecento importanti fondazioni celestine sorgeranno anche a Parigi<sup>65</sup> e ad Avignone.<sup>66</sup>

Per quanto riguarda il regno Angioino, la presenza dell'ordine celestino è documentata in diversi centri; il luogo celestino per antonomasia è l'Aquila, dove venne costruita, a partire dal 1287, per volontà di Celestino V, la chiesa di Santa Maria di Collemaggio. L'ordine si diffuse in molti altri luoghi del Regno, tra cui Lucera. Per quanto riguarda quest'ultima città mi sembra importante riportare un documento trascritto da Louis Barthelemy che lega la figura di Raimondo del Balzo, già insignito di altri feudi pugliesi come san Pietro in Galatina, proprio alla città di Lucera (nel 1340).<sup>67</sup>

Altro luogo in cui furono presenti i celestini fu Aversa, altra città particolarmente legata a Carlo II d'Angiò; come testimoniano i resti di importanti chiese e monasteri risalenti a quest'epoca.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Sulle vicende della vita di san Pietro Celestino Cfr. CELESTINO TELERA, 1648, pp. 1-101. Cfr. inoltre CLAUDIO RENDINA, 1996, pp. 409-413. Sull'ordine cfr. ARSENIO FRUGONI, 1991.

<sup>65</sup> Il convento parigino dei celestini era sotto la protezione della famiglia reale, in particolare del re Carlo V, forse anche a causa della sua vicinanza all'Hôtel Saint Paul. Il re pose la prima pietra della chiesa del convento di Notre-Dame de l'Annonciation nel maggio 1365, finanziando largamente i lavori, per assistere alla dedicazione nel settembre 1370; retribuì lo scultore Jean de Thoiry per la figura del *trumeau* del portale che rappresentava San Pietro Celestino. Il programma della facciata, noto grazie a un'incisione di Millin (1790-1799, I, cap. 3, p. 11), comprendeva un'Annunciazione e le figure del re e della regina quali donatori. FABIENNE JOUBERT, 1997, p. 221.

<sup>66</sup> Il momento del pontificato di Clemente VII (1378-1394) fu ricco di commissioni artistiche, particolarmente nel campo della scultura e nella fattispecie della scultura funeraria. Negli anni dello Scisma le grandi attività artistiche si concentrarono particolarmente attorno a due nuove fondazioni: il priorato cluniacense di Saint Martial e il convento dei celestini. L'iniziativa per la costruzione della chiesa dei celestini era venuta direttamente dal papa Clemente VII che aveva fondato un convento, chiamandovi i monaci di quest'ordine che personalmente predilesse e appoggiò, sul luogo dove era stato seppellito nel 1387 il giovane cardinale Pietro di Lussemburgo. ENRICO CASTELNUOVO, 1997, p. 773. Negli stessi anni (1366) anche la figura di Carlo IV di Lussemburgo promosse la fondazione di un convento legato allo stesso ordine sul confine tra Boemia e Lusazia superiore, a Oywin, destinato proprio ai celestini provenienti da Avignone. Lo stesso Re fece erigere nel 1374 il convento di Santa Maria della Neve per i carmelitani della Renania, anche se di detto convento si riuscì a completare soltanto l'Abside. Cfr. MELINDA MIHÁLYI, 1997, p. 275.

<sup>67</sup> Cfr. LOUIS BARTHELEMY, 1882, p. 336, n. 1176. Appendice documentaria, n. 11.

<sup>68</sup> Si ricordi in proposito la chiesa di San Domenico, dedicata a San Luigi re di Francia (che oggi versa in stato di totale abbandono) di cui restano solo pochi ruderi della struttura trecentesca, mentre il resto è di epoca barocca. Numerose furono le donazioni effettuate in favore di questa chiesa sia da Carlo II che dal suo successore Roberto. Cfr. GAETANO PARENTE, 1857, p. 198. Altre importanti donazioni furono effettuate in favore del monastero di Sant'Agostino e per favorire l'ampliamento della chiesa di San Francesco delle clarisse. I sovrani angioini favorivano l'insediamento ad Aversa di diversi ordini mendicanti: domenicani, francescani, agostiniani, carmelitani e celestini. Ne sono testimonianza ancora oggi i chiostri trecenteschi dei monasteri di San Francesco delle Monache, di San Lorenzo, di San Domenico e di Sant'Antonio. In quest'ultimo, nonostante le trasformazioni, le monofore a sesto acuto ancor oggi testimoniano l'originario impianto del coro. Il monastero di San Lorenzo era, già dal 1050, pertinente all'ordine dei monaci benedettini, finché non venne, dopo la soppressione del 13 febbraio 1807, tramutato in Collegio di Marte, poi in Casa Carolina, nel 1818 venne infine tramutato in orfanotrofio militare. Cfr. GAETANO PARENTE, 1853, p. 395; GIOSI AMIRANTE, 1998, p. XI.

L'intervento forse più importante per il nostro argomento fu l'insediamento nel castello di Aversa di una comunità celestina a partire dal 1305,<sup>69</sup> a cui il re concesse l'uso di una parte del castello e di una chiesa più antica all'interno di questo complesso. Sembra una vicenda analoga a quella che si svolse nel castello di Casaluce circa mezzo secolo più tardi. Non è improbabile che Raimondo del Balzo si sia ispirato proprio al modello regale realizzato ad Aversa.

Della struttura medievale della chiesa aversana oggi non resta più nulla. Essa ci è pervenuta nelle vesti barocche ed è dedicata ai Santi Filippo e Giacomo, mentre fino al 1807, anno della soppressione, era dedicata a San Pietro a Majella.<sup>70</sup> Essa è oggi meglio nota con il titolo di chiesa della Madonna di Casaluce, poiché è qui che viene conservata l'icona che, secondo la tradizione, è stata motivo di fondazione del monastero di Santa Maria ad Nives nel castello di Casaluce.

Anche Giovanni Vitolo ci ricorda come l'ordine dei benedettini, in particolare i rami riformati dei verginiani e dei celestini, continuò a restare al centro della devozione dei sovrani e dell'aristocrazia nel meridione.<sup>71</sup>

Altra importante figura di committente legato all'ordine dei Celestini fu Giovanni Pipino da Barletta, noto per il ruolo che ebbe nello sterminio della comunità saracena di Lucera nell'agosto del 1300.<sup>72</sup> A costui infatti si deve la costruzione della chiesa di San Pietro a Majella a Napoli,<sup>73</sup> dove venne sepolto, così come si occupò del monastero di San Bartolomeo di Lucera.<sup>74</sup>

Non sappiamo quali elementi abbiano spinto Giovanni Pipino da Barletta a legarsi all'ordine dei celestini Caroline Bruzelius ipotizza che a conquistare il favore di Pipino ("cortigiano ambizioso e intraprendente") dovette essere quell'atteggiamento "insieme riformatore e conservatore" che avevano i celestini, pur essendo un ordine mendicante. Essi erano infatti

---

<sup>69</sup> GIOSI AMIRANTE, 1998, "In hospitio regio in civitate Aversae sita erat ecclesia Sancti Petri, et in ea ecclesia Rex Carolus Secundus rectorem constituit, ex quo ecclesia praedicta ad Regem jure patronatus pertinebat."

<sup>70</sup> "Giovì ricordare a' nostri cittadini a venire che il circuito della città era piccolo, così che i monisteri delle religiose di San Biase e di San Francesco d'Assisi erano un tempo fuori le mura; che la parrocchia de' SS. Filippo e Giacomo, e quindi il castello (ora ex chiostro dei celestini) ed il tempio attiguo di San Pietro a Majella (detto anche Casaluce) erano prima del 1382 tutto un borgo fino al così detto Mercato Vecchio." GAETANO PARENTE, 1853, p. 15.

<sup>71</sup> Cfr. GIOVANNI VITOLO, 2000, pp. 553-556.

<sup>72</sup> Cfr. ROMOLO CAGGESE, 1926, pp. 141-165. Cfr. anche VITO TIRELLI, 1958, pp. 95-96.

<sup>73</sup> Sulla fondazione del monumento, storia e bibliografia cfr. ARNALDO VENDITTI, 1969, pp. 665-888. Cfr. anche GAETANO FILANGIERI, 1885, pp. 249-565.

<sup>74</sup> Per la stessa città (per conto di Carlo II) sovrintese alle prime fasi di costruzione della cattedrale, edificio che (come sottolinea Caroline Bruzelius) va strettamente legato alla tipologia architettonica di San Pietro a Majella a Napoli ed il suo patronato, pur seguendo fedelmente l'estetica dei progetti imperiali correnti, fu ben caratterizzato anche da una spiccata predilezione per l'ordine celestino. Cfr. CAROLINE ASTRID BRUZELIUS, 2005, p. 185.

organizzati sul modello culturale del monachesimo tradizionale più che su quello delle associazioni di frati itineranti (pedissequi seguaci della povertà), come gli spirituali. Si tratta dello stesso motivo che molto probabilmente dovette spingere Raimondo del Balzo a legarsi a tale ordine mezzo secolo più tardi.

È inoltre probabile che sia Giovanni Pipino all'inizio del secolo che Raimondo del Balzo negli anni '60 abbiano sostenuto i celestini in quanto si trattava di un ordine locale,<sup>75</sup> il più importante tra quelli di recente fondazione.

Si ricordi che Celestino V durante il suo breve pontificato soggiornò a Napoli (come detto sopra) e che la sua canonizzazione fu promossa dal ramo franco-angioino e avviata sempre a Napoli nel 1306.<sup>76</sup>

### 3. La chiesa di Santa Maria ad Nives

"Prope Aversam abbatia titulata Sanctæ Mariæ castri Casalucis Casaluce, ordinis cœlestinorum, fundata et dotata fuit anno 1363 a nobili viro Raymundo de Baucio, sive del Balzo, Soleti comite, qui cum ad loca sancta Hyerosolomorum perrexisset, incolumisque rediisset ad propria, iconem Beatæ Virginis Mariæ a S. Luca depictam, et duas ex Hydriis aquæ in vinum a Christo conversione celebratis, secum asportavit hocque in loco in formam munitissimi castri redactio venerandas collocavit. Ludovicus deinde, et Joanna Reges Neapolitani castrum ipsum aliquando incoluerunt, et monachis cum mero, et mixto imperio in perpetuum concesserunt tam ipsum castrum, quam vassallos ab omni impositione et servitio regali exemptos; prout etiam nunc religiosissime observatur (...)." <sup>77</sup>

Secondo padre Donato da Siderno la chiesa di Santa Maria ad Nives venne fondata per una ragione precisa: custodire e venerare l'icona bizantina raffigurante la Vergine con il Bambino, nota come Vergine di Casaluce, poi ceduta alla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Aversa, chiesa madre dei celestini nell'avversano già 50 anni prima di Casaluce, come ci ricorda

---

<sup>75</sup> Nel caso di Giovanni Pipino, visti gli anni, non è improbabile che si tratti anche di un'adesione ad una politica (che poi era la stessa di Carlo II) di opposizione a Bonifacio VIII. Cfr. PAOLO VIAN, 1988, pp. 167, cfr. anche PETER HERDE, 1979, p. 412. Herde sottolinea come Carlo II avesse già fatto doni e concesso privilegi a Pietro di Morrone nel 1294, prima della sua elezione a pontefice.

<sup>76</sup> Per renderci conto di quale diffusione ebbe l'ordine nell'Italia meridionale va ricordato che già nel 1294 c'erano ben 35 monasteri di tale ordine tra Abruzzo, Puglia e Lazio, con circa 600 monaci. VALERIO CATTANA, 1975, p. 731.

<sup>77</sup> AUGUSTO LUBIN, *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, Roma, Typis Jo. Jacobi Komarek Bœmi apud S. Angelum Custodem, 1693, pp. 37, 38.

Parente,<sup>78</sup> e attualmente sostituita da una copia.<sup>79</sup> Con l'icona si conservano due vasi d'alabastro dove la tradizione vuole che Gesù avesse compiuto il miracolo delle nozze di Cana, tramutando l'acqua in vino.<sup>80</sup>

Di recente è stato anche ipotizzato che la creazione della Via Nuova dovette portare ad uno sconvolgimento degli antichi percorsi e ad un miglioramento dei traffici fra Napoli e Capua, rendendo già dal 1303 (anno in cui detta strada venne fondata) inutile la funzione difensiva e di controllo del castello di Casaluce.<sup>81</sup>

La chiesa è stata realizzata in asse rispetto all'ingresso principale del castello, occupando spazi preesistenti (fig. 22).<sup>82</sup> Sia la chiesa che i vani adiacenti portano infatti chiari segni delle trasformazioni trecentesche operate per adeguare la struttura alla sua nuova funzione, pesantemente alterata nel Settecento.

La facciata si presenta in veste tardo barocca con due solide paraste di ordine composito ai lati del portale e, nella parte alta, un frontone con al centro una finestra (fig. 21).

La chiesa è conosciuta abbazia dei Padri Celestini.<sup>83</sup> Essa si presenta a navata unica a quattro campate, con diversi ambienti, o cappelle, anch'essi con volte a crociera, adiacenti al lato destro, noti come "le sette porte" (fig. 22).

Luigi Picone riprende l'idea di Bartolomeo Russo secondo cui l'ambiente noto come le "sette porte" (ovvero le cappelle laterali della chiesa) sarebbe un corpo di fabbrica che costituiva l'originario portico d'ingresso alla chiesa; è in effetti in questi ambienti che si trovavano parte

---

<sup>78</sup> Gaetano Parente afferma che vennero a venerare l'icona: Giovanna Prima (1362), Ladislao (1403), Giovanna Seconda (1433), Alfonso d'Aragona (1444), Eleonora di Portogallo (1452), Ferrante I (1458) e in fine Carlo Quinto (non riporta la data). Cfr. GAETANO PARENTE, 1853, p. 407.

<sup>79</sup> Abbiamo ragione di credere che la reliquia, la cui copia è oggi conservata all'interno della quarta cappella della chiesa del castello, sia sempre rimasta in loco, Andrea Costa ricorda infatti che: "si trova eretta in suo onore una sontuosa cappella dentro la chiesa del Castello di Casaluce; si è fatto lavorare di puro argento un trono maestoso, ove ella sempre collocata si vede, il di cui valore ascende alla somma di doc. 2000", ANDREA COSTA, 1709, p. 104. Stessa collocazione rispetto al presente dovevano avere le due urne: "anco stanno riposti in due nicchie laterali a' fianchi dell'altare, dentro la cappella dove si venera – nella chiesa di Casaluce – l'immagine sagrosanta della Vergine; quali nicchie, oltre esser ornate vagamente con freggi d'oro, hanno anco davanti particelle di bronzo, da maestra mano artificiosamente traforate e dorate." ANDREA COSTA, 1709, p. 108.

<sup>80</sup> Sia Padre Donato da Siderno nel Seicento che Andrea Costa nel secolo successivo si sono provati un una lunga difesa della veridicità di tali reliquie, difendendole in modo puntiglioso da qualsiasi ipotesi che vedesse tali reliquie come posteriori agli anni in cui Gesù avrebbe operato tale miracolo.

<sup>81</sup> GIOSI AMIRANTE, 1998, p. XI.

<sup>82</sup> GIUSEPPINA TORRIERO, 1991 (II), p.118.

<sup>83</sup> Il Monastero dei PP. Celestini di Casaluce d'Aversa fu soppresso a 14 febbraio 1807 dall'economista della suddetta diocesi Nicola Pignatelli, e sindaco della medesima Città Onofrio Trenca per ordine del Sig. Direttore Demaniale di Terra di Lavoro, e fu inventariata la seguente roba (...). Segue un elenco di beni mobili di scarso interesse storico-artistico. Cfr. Archivio di Stato di Napoli, patrimonio ecclesiastico, Napoli fs. 481 Terra di Lavoro fs. 502.

degli affreschi oggi staccati e trasportati nella Cappella Palatina di Castelnuovo a Napoli.<sup>84</sup> Come dimostrano le circostanze, l'ingresso principale doveva necessariamente coincidere con quello odierno, ma non è del tutto improbabile che vi fossero accessi secondari. Nel chiostro principale, sul lato adiacente alla chiesa, è visibile un ingresso laterale; si tratta di un portale tamponato, con lunetta a sesto acuto simile a quelle che si osservano sul lato est del chiostro, oggi completamente murato (figg. 24 e 25); È plausibile ipotizzare la presenza di un altro accesso sul lato sud, ovvero il lato delle "sette porte" (fig. 26), riservato agli abitanti del feudo. Tuttavia non va dimenticato che il castello era circondato da un fossato e l'accesso in questione sarebbe risultato alquanto ostico, anche se poi il fossato ha perso sempre di più la sua funzione, colmandosi di materiale.

Un recente restauro ha tentato di riportare in luce le strutture pristina del monastero. Esso ha evidenziato la presenza di altri comparti affrescati, ancora inediti fino al 2007, nonostante il restauro fosse stato concluso negli anni '80, che esamineremo in dettaglio.

Le trasformazioni subite nel Settecento riguardarono soprattutto gli archi a sesto acuto; essi furono abbassati con una controsoffittatura ad incannucciata. Vennero inoltre realizzati stucchi di gusto discutibile; le murature affrescate furono intonacate e stuccate.

La volta trecentesca della chiesa venne occultata da una copertura in legno, fu demolita l'originaria volta presso l'arcone del presbiterio e fu realizzato un solaio piano in ferro e calcestruzzo con apertura ellittica e soprastante lucernario (figg. 27, 28).

Con il sisma del 23 novembre 1980 tutto il complesso subì gravi danni, tanto da indurre la Soprintendenza a predisporre un progetto di consolidamento e restauro.<sup>85</sup>

Una foto custodita nell'archivio della soprintendenza di Caserta mostra come doveva presentarsi l'interno della chiesa prima che l'architetto Picone ne ripristinasse la struttura originaria.<sup>86</sup> Si trattava di una volta a sesto ribassato, con pennacchi in corrispondenza delle finestre che scandivano le singole campate. Sotto la volta sono stati rinvenuti numerosi tondi con figure di santi (fig. 29) e nella controfacciata, ai lati dell'organo, frammenti di alta qualità di una *Coronatio Virginis*.

Del soffitto settecentesco resta solo la crociera absidale, ancora decorata da stucchi (fig. 31).

Il restauro degli anni '80 ha provveduto al parziale ripristino della volta, che si presenta a sesto acuto e completamente affrescata. In corrispondenza dell'ultima campata, verso l'altare,

---

<sup>84</sup> L'operazione di stacco è stata effettuata in quanto tali ambienti si trovavano in condizioni penose, essendo stati adibiti a stalle per animali.

<sup>85</sup> Cfr. LUIGI PICONE, 1990, pp. 76-77.

<sup>86</sup> Archivio della Soprintendenza di Caserta, neg. n. 005790, scheda OA n. 15/00052908.

era stato aperto un oculo per favorire l'illuminazione della chiesa. Si è quindi provveduto ad una ricostruzione della volta che seguisse la struttura di quella originaria, mettendone in vista anche la porzione ricostruita (figg. 27, 28).

Le finestre esterne hanno ormai soppiantato quasi del tutto quelle ogivali; tuttavia è stato possibile mettere in luce, nella parte alta delle finestre, quanto meno le ogive (fig. 32, 33).

L'intradosso delle ogive in origine era completamente affrescato (fig. 34). La decorazione a foglie e racemi vegetali riprende quella oggi visibile su uno dei sottarchi delle campate, il primo entrando sulla destra.

La differenza tra la volta originale a sesto lievemente acuto e quella del rifacimento settecentesco è chiaramente visibile osservando la parte alta dell'arco di trionfo; nel punto di congiunzione si nota l'incoerenza tra le strutture murarie (fig. 27, 30).<sup>87</sup>

La chiesa trecentesca era fornita di vetriate istoriate, scrive infatti padre Donato:

“(...) È conforme questo alla pittura della vitriata del coro, dove sta Raimondo inginocchiato innanzi San Pietro Celestino con questo castello e monasterio in mano et in atto di offerire per che dica: *suscipe hoc opus egregium* alla beata Vergine, che sta nel medesimo luogo.”<sup>88</sup>

Il coro pertanto era in origine decorato da una vetrata, forse un unico finestrone. Raimondo si fece quindi raffigurare sia all'ingresso della basilica, nell'affresco di Niccolò di Tommaso, che nella vetrata del coro nell'atto di offrire monastero e castello a san Pietro Celestino e alla Madonna.

Ma questa non è l'unica descrizione del 'coro' che riporta l'abate celestino.

Donato da Siderno aggiunge un'altra importante notizia sotto l'anno 1362:

“Questi padri [carmelitani], entrati in questo monastero, cominciarono subito a far depingere tutta la chiesa, precise de' santi del Vecchio Testamento e della loro congregazione, e fecero alcuna picciola parte di fabbriche, come appare nel processo della lite con detti padri; e le pitture de' loro padri, che stanno sopra al coro, sono sì fresche e vive che par che fossero hieri dipinte.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Un caso analogo va a mio avviso rintracciato nella chiesa di Sant'Antonio a Nocera Inferiore, anch'essa a navata unica, più antica di circa un secolo, ma vittima di una trasformazione barocca assai simile, così come è simile l'incoerenza tra l'arco di trionfo a sesto acuto e la volta a botte. Cfr. CAROLINE ASTRID BRUZELIUS, 2005, pp. 193-197. La volta del monastero di Santa Maria ad Nives sembra proporre lo stesso schema della volta della Cappella Leonessa, in San Pietro a Majella a Napoli, con l'occorrenza di clipei con personaggi dell'Antico e Nuovo Testamento, due per vela, su un fondo blu.

<sup>88</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 70.

<sup>89</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 55, 56.



Nel coro (fig. 31) erano quindi presenti (e molto probabilmente lo sono ancora al di sotto delle superfetazioni settecentesche) affreschi di qualità, a dire di Padre Donato, che – per descriverli – usa un’espressione simile a quella adoperata per descrivere l’affresco di Niccolò di Tommaso nell’atrio: “pittura fatta essi viventi al naturale.”

La chiesa può essere datata con certezza grazie a diverse lettere papali di Urbano V, mai prese in considerazione dalla critica:<sup>90</sup>

- Il 13 novembre del 1362 Urbano V autorizza il conte di Soleto a fondare un monastero nel suo castello di Casaluce, provvisto di chiesa, cimitero e campanile, e che dia ospitalità ad una comunità di 12 monaci dell’ordine di san Benedetto Carmelitani, incluso il Priore.

La data della fondazione della chiesa (che in questo caso dovette grosso modo coincidere con l’inizio dei lavori) è quindi documentata.<sup>91</sup>

- Il 18 dicembre del 1363 il papa scrive all’Arcivescovo di Napoli affinché ottenga dai monaci carmelitani i beni che Raimondo aveva messo a loro disposizione in attesa della costruzione del monastero, che era stato invece affidato ai monaci Celestini.<sup>92</sup>

- Il 19 aprile del 1364 il papa autorizza, tramite l’arcivescovo di Napoli, il priore generale ed i monaci celestini a prendere possesso del monastero per tre anni.<sup>93</sup>

- L’11 luglio del 1367 il Papa concede l’indulgenza a quei pellegrini che avevano visitato il monastero secondo le consuetudini, questo ci fa capire quanta importanza avesse acquistato il luogo nel giro di pochi anni.<sup>94</sup>

Da questi documenti emerge in forma più certa anche quanto narrato da Donato da Siderno ed Andrea Costa in merito al passaggio di testimone tra monaci carmelitani e celestini (dovuta secondo costoro alla leggenda del “corbo”).<sup>95</sup> Va inoltre dato rilevanza al fatto che tramite queste lettere è possibile accertare l’anno in cui il Papa autorizzò Raimondo del Balzo a fondare detto monastero nel castella che già era in suo possesso. Detto questo abbiamo inoltre

---

<sup>90</sup> Un primo riferimento è in RICCARDO PRENCIPE, 2007, p. 32.

<sup>91</sup> MICHEL HAYEZ, 1964-1972, p. 18, n. 5066. Appendice documentaria n. 11.

<sup>92</sup> MICHEL HAYEZ e JANINE MATHIEU, 1974-1976, p. 389, n. 11111. Appendice documentaria n. 12.

<sup>93</sup> MICHEL HAYEZ e JANINE MATHIEU, 1974-1976, p. 464, n. 11483. Appendice documentaria n. 13.

<sup>94</sup> MICHEL HAYEZ, ANNE MARIE HAYEZ, JANINE MATHIEU e MARIE FRANCE YVAN, 1980, p. 207, n. 19828. Appendice documentaria n. 14.

<sup>95</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 52 e segg., ANDREA COSTA, 1709, pp. 161 e segg.

un termine *post quem* assai importante per datare tutte le opere scultoree e pittoriche racchiuse all'interno della chiesa.

#### ***4.1 Il portale della chiesa***

All'interno del portico d'ingresso, ricoperto interamente da brutte tinteggiature moderne bianche e rosa, possono isolarsi diverse parti trecentesche, la principale è senza dubbio il portale (fig. 35, a sinistra).

Tipologicamente esso si avvicina al portale sul fianco destro della chiesa dell'Incoronata<sup>96</sup> a Napoli (fig. 35, a destra), che presenta una decorazione simile sia nella parte inferiore (con una decorazione a piccole mensole nella parte bassa dei due stipiti, fig. 36) che nella parte superiore (con grandi mensole dentellate negli intradossi, fig. 38).

La decorazione a dentelli che incornicia tutto il portale in origine era dipinta: in oro alternato a rosso (figg. 37, 38, 42).

Ai lati del portale di Casaluce sono presenti due stemmi e, al di sopra di entrambi, i resti di una decorazione musiva. gli stemmi si presentano in questo modo: si tratta di stemmi inquartati, su cui sono i seguenti simboli: sul lato destro sono presenti, su campiture alternate, due olifanti (o corni da caccia) e due stelle a sedici punte; sul lato sinistro sono invece presenti tre aquile (fig. 38).

Anche sugli stemmi restano tracce evidenti di policromia: sulla parte destra restano labili tracce di azzurro, mentre le aquile si stagliano su uno sfondo che è rispettivamente scuro (nel caso dello stemma di sinistra) e rosso (nel caso di quello di destra).

L'identificazione degli stemmi è pacifica, si tratta degli stemmi della famiglia del Balzo inquartati con quelli degli Apia. Gli emblemi dei del Balzo, come nei casi di molte altre famiglie, presentavano un certo numero di varianti.

Emblema principale di questa casata è la stella a sedici punte. Tra le più antiche testimonianze scritte su quest'emblema va annoverata senza dubbio l'epigrafe, che si trova a pochi centimetri

---

<sup>96</sup> Sulla Chiesa dell'Incoronata cfr. PAOLA VITOLO

dal portale della chiesa e di cui ci occuperemo tra breve. Molte sono le fonti che parlano del significato di questo stemma, tra cui gli scritti di Filiberto Campanile:

“trovasi la famiglia del Balso far per antica sua insegna una stella d’argento, ornata di sedici raggi, posta in campo vermiglio. Dal che furon mossi alcuni a credere ch’ella trahesse origine da un di quei tre Re Maghi che, guidati dalla stella, venner dall’Armenia in Palestina per vedere et adorare il Salvador dell’universo, dicendo ch’un di loro, chiamato Baldassar, havesse usato dall’hora farne una d’argento sopra il suo scudo di color rosso, della quale insegna se serviron poscia tutti i suoi discendenti.”<sup>97</sup>

Chiarito il significato del primo, va detto che il ramo della famiglia del Balzo è quello che discende anche dai principi d’Oranges. Candida Gonzaga ricorda che “I del Balzo hanno usato inquartare il proprio stemma con le cornette dei principi d’Orange.”<sup>98</sup> Questo spiega la presenza dei corni da caccia nello stemma, (fig. 39).<sup>99</sup>

Lo stemma degli Apia ha invece come emblema le aquile, come appare chiaro da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (fig. 40).<sup>100</sup>

Va poi ricordato che, nei vari manoscritti stemmati che troviamo nella Biblioteca Nazionale di Napoli, uno in particolare riporta, con tanto di epigrafe, gli stemmi delle due famiglie inquartati con su scritto: “*Raymundus de Baucio comes Soleti, Isabella de Apia comitissa.*”<sup>101</sup> (fig. 41).

Al di sopra del portale d’ingresso della chiesa si trova una lunetta cuspidata che ospita un gruppo marmoreo con una Madonna col Bambino in trono affiancata da due santi (figg. 42, 43). A sinistra San Giacomo Maggiore (fig. 45).<sup>102</sup> Esso rinvia al santo che doveva far parte del Polittico di Casaluce (a cui si accennerà nel prossimo capitolo), oggi smembrato e di cui restano solo due ante laterali; una di queste, oggi custodita al Museo di Capodimonte, ricorda nella composizione l’opera casalucense.<sup>103</sup> A destra, imberbe e dal volto quasi femminile, un

---

<sup>97</sup> FILIBERTO CAMPANILE, 1610, p. 163.

<sup>98</sup> CANDIDA GONZAGA, p. 43.

<sup>99</sup> Tra i molti si cfr. il ms. X A 42.

<sup>100</sup> Ms. X A 41, c. 2.

<sup>101</sup> Ms. Branc. II A 7, c. 23.

<sup>102</sup> Sull’iconografia di San Giacomo cfr. JUAN FERNANDEZ ALONSO, 1965, coll. 381-388.

<sup>103</sup> Il polittico che la Regina Giovanna donò al Santuario di Casaluce nel 1366 era firmato da Andrea Vanni, su quest’opera non ho lo spazio per soffermarmi, va quanto meno ricordato che la sua data (di sicuro posteriore all’anno 1355, che Andrea Costa nel 1709 affermò di leggere nella firma del polittico), potrebbe farsi coincidere con il 1363, ovvero con l’anno di fondazione del Santuario. Cfr. ANDREA COSTA, 1709, p. 172. Sulla vicenda del polittico di Casaluce di Andrea Vanni cfr. FERDINANDO BLOGNA, 1969, pp. 325, 326, con Bibliografia precedente. Cfr. anche PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1999, p. 41. Sulla similitudine con altre opere del

libro aperto nella mano sinistra, Giovanni Evangelista, fratello di Giacomo Maggiore (fig. 44). Di altezza maggiore dei santi, due angeli reggicortina stendono, alle spalle del gruppo, un velo. È da notare anche in questo gruppo scultoreo traccia dell'antica policromia.<sup>104</sup> Sulla cortina sostenuta dagli angeli, composta da due blocchi congiunti, sono ancora visibili degli stemmi d'Apia. La circostanza attesta che il pezzo fu di esclusiva committenza della moglie di Raimondo, per una particolare devozione verso la Vergine. La lunetta del portale di Santa Maria è sempre stata genericamente avvicinata alla bottega di Tino di Camaino. Ma, a mio avviso, le cose stanno in altro modo.

Già dai documenti riportati finora appare chiaro che, dovendo collocare la fondazione del monastero attorno al 1361-1362, non può che trattarsi di un gruppo scultoreo di quegli anni; è pacifico che dopo il 1337 gli stilemi tineschi erano stati inglobati e in parte irrigiditi dal seguito che ebbe la bottega napoletana di Pacio e Giovanni Bertini. L'opera in realtà si inserisce sulla scia dei Bertini, e in modo assai dignitoso nel contesto della scultura funeraria angioina della seconda metà del Trecento.

Gli angeli reggicortina (fig. 45) indossano una casacca annodata in vita con un lazo che crea una curva sulla parte superiore della cinta, mentre le estremità dei due lacci pendono al di sotto di essa; sull'avambraccio viene a crearsi una triplice increspatura della veste. Sulla base di quest'analisi è possibile avvicinare la tipologia stilistica di questi angeli ad un altro gruppo scultoreo presente a Napoli. Se prendiamo in esame gli angeli reggicortina del sepolcro di Isabella d'Apia, nella settima cappella sinistra della basilica di Santa Chiara, ci si rende conto che si ritrovano i medesimi stilemi casalucensi. Il *ductus* stilistico, il modo identico di svolgere i panneggi sulle vesti e le increspature sull'avambraccio riconducono i due angeli ad una stessa maestranza (figg. 46 e 47).

Va però anticipato che non tutte le parti dei sepolcri di Isabella d'Apia trovano riscontri stilistici con il gruppo a cui si è accennato; tuttavia non trovo affatto improbabile che tale maestranza possa aver preso parte sia alla realizzazione di questi angeli (appartenenti agli anni '60 del Trecento) che a quella del sepolcro di Isabella d'Apia (sicura committente della lunetta di Casaluze, morta nel 1375), con forme che, seppur lievemente addolcite, non possono che puntare verso una forte identità stilistica.

#### ***4.2 La lastra marmorea nel portico d'ingresso***

---

Vanni si faccia un confronto con il San Pietro del Museum of fine arts di Boston, particolari come lo scollo vengono ripresi *ad litteram*.

<sup>104</sup> Difficile dire se si tratti della policromia trecentesca o di una ridipintura più tarda. Un problema analogo è stato sollevato, a proposito delle sculture del portale di Santa Maria della Pieve ad Arezzo, da FRANCESCO GANDOLFO, 2004.

Sulla parete di fondo del pronao è murata una lastra, su cui è scolpita a rilievo, in caratteri gotici, un'iscrizione composta da 31 esametri (fig. ):

† SUSCIPE MENTE PIA ET THALAMIS ADMITTE SUPERNIS  
HOC OPUS EGREGIUM REGINA PISSIMA CELI  
QUOD TIBI MAGNANIMUS RAYMUNDUS CONDIDIT HEROS  
SOLETI COMES ET MAGNUS CAMERARIUS HUIUS  
REGNI PERPETUUM CUI DAT SICULA INSULA NOMEN  
CLARA SATIS MUNDO GENUIT QUEM BAUTIA PROLES  
ARMA GERENS STELLE QUIA CUM REX CHRISTUS OLIMPO  
VIRGINIS IN UTERUM LATE DESCENDERET ALME  
ET PECCATA PATRUM REDIMENS ORIRETUR AB ALVO  
ADVENERE LOCO STELLA PREBENTE DUCATUM  
ALTA DECORA NIMIS REGUM DIADEMATA TRINA  
TERCIUS EX ILLIS BALDASAR NOMINE DICTUS  
PRINCIPIUM GENERIS TANTI FUIT INCLYTA CUJUS  
PROGENIES CAROLO REGNO VENIENTE SUPERBO  
BARBARIEM RE(G)NI DOMUIT CAMPOQUE SUBEGIT  
HANC ECIAM ECLESIAM CHRISTI SUB MATRIS HONORE  
CUM CONSORTE SUA TIBI VIRGO SUMMA DICAVIT  
HEC YSABELLA QUIDEM GENEROSA STIRPE CREATA  
APIA CLARA DOMUS CUI FULGET SANGUINE GALLO  
ATTAVUS AST HUIUS CAROLO VENIENTE PECIVIT  
HOC SECUM REGNUM REFERENS INSIGNIA DONA  
VICTORIAE QUAM FERRUM ET SIMUL ARMA DEDERE  
QUATUOR HEC NATOS COMITIS DE GERMINE SUMPSIT  
EHU QUIBUS ORBA MANET MITIS PACIENSQUE GEMISCIT  
ET DEVOTA DEO CUN(C)TIS MISERETUR EGENIS  
ADIUVAT HAEC INOPES ET TEMPLIS DONA FACESSIT  
PAUPERIBUS SEQUITURQUE ANIMO DIVINA FREQUENTER  
IDCIRCO COMITIS VIRGO MISERERE BEATA  
CONSORTISQ(UE) SUE CUNCTOS SOLVENDO REATUS  
ET GENITORUM ANIMAS AD VITE GAUDIA DUCAS

*UT TANDEM PATRIAM VALEANT REVIDERE SUPERNAM.*

Ne riporto la traduzione:

O piissima Regina del cielo, accogli con animo pio e ammetti alle sedi superne quest'opera egregia che innalzò in tuo onore il magnanimo eroe Raimondo conte di Soletto e grande camerario di questo Regno al quale l'isola di Sicilia ben nota nel mondo dà perpetua rinomanza; fu generato dalla stirpe del Balzo che porta per armi la stella: perché quando Cristo Re discese diffusamente dal cielo nel ventre dell'alma Vergine e redimendo le colpe dei padri nacque dal (suo) seno, giunsero in (quel) luogo, condotti dal cielo, i grandissimi onori, le tre corone dei re il terzo tra loro, di nome Baldassarre, fu l'inizio di così grande discendenza la cui nobile stirpe, quando giunse Carlo al superbo Regno, domò la barbarie del regno e (la) sconfisse sul campo. In onore della madre di Cristo con la sua consorte egli (*cioè Raimondo*) dedicò a te, altissima Vergine, anche questa chiesa. Isabella, inoltre, nata da stirpe generosa in cui la illustre casata di Apia risplende di sangue gallico, e poi il suo antenato, quando venne Carlo, chiese questo Regno portando con sé i grandi doni della vittoria che la spada e insieme le armi concessero. ella ricevette dal seme del conte quattro figli, dei quali, ahimè, rimane priva e mite e rassegnata geme e devota ha compassione di tutti gli indigenti soccorre i bisognosi e innalza templi come doni ai poveri e si conforma spesso alle cose divine (segue la volontà di Dio). Perciò, o beata Vergine, abbi pietà del conte e della sua consorte perdonando tutte le colpe e guida le anime dei genitori alle gioie della vita affinché possano alla fine rivedere la patria celeste.

Nell'iscrizione Raimondo viene detto già *Gran Camerarius*, titolo di cui venne insignito solo nel 1352 (come chiarito sopra). E' proprio questa lastra la fonte degli autori che parlano dello stemma dei del Balzo riferendosi all'antica leggenda di Baldassarre e della stella che guidò i Magi, si ricorda altresì che la famiglia del Balzo discese in Italia meridionale al seguito di Carlo d'Angiò e Raimondo continua a mantenere, attraverso la carica di cui è insignito, il ruolo di uomo di guerra al servizio della Corona.

A seguito di Isabella d'Apia vengono ricordate le origini francesi e la presenza di un suo antenato nel Regno, al seguito di Carlo Primo d'Angiò, forse Giovanni d'Apia, come detto sopra; si ricorda inoltre che i coniugi ebbero quattro figli, che evidentemente morirono in giovane età. Nella lastra viene inoltre sottolineato che Isabella *HAEC INOPES ET TEMPLIS*

*DONA FECESSIT PAUPERIBUS*. E in proposito va detto che esiste per lo meno un'altra testimonianza che vede Isabella innalzare un "tempio come dono ai poveri."<sup>105</sup>

Circa la cronologia di questa lastra non possiamo allontanarci dal 1360, considerando che il documento che ufficializza il permesso della costruzione del monastero a Raimondo del Balzo è del 1362, e che già dal 1361 i monaci dovevano essere presenti nel complesso.

In proposito sia Donato da Siderno che Andrea Costa segnalano "una copia de' sudetti versi, che vedesi trascritta su la volta del primo portico del Castello, vi si vede notato l'anno 1361."

106

Altro punto importante è capire se l'ubicazione attuale corrisponda con quella originaria della lastra in questione.

Ludovico de la Ville Sur-Yllon, nel suo articolo apparso nel 1902 su «Napoli Nobilissima», affermò che essa proveniva dall'interno del Santuario, accanto all'acquasantiera,<sup>107</sup> non riferendo la fonte di tale informazione, pare però che in questo Andrea Costa e Donato da Siderno ci diano informazioni diverse. La fonte di de la Ville Sur-Yllon sembra essere stata Andrea Costa, che afferma chiaramente che la lastra fosse "posta dentro la chiesa di detto monastero in Casaluce, presso la vasca dell'acqua benedetta."<sup>108</sup> Tuttavia una attenta lettura del contenuto della lastra, parallelamente alla lettura dell'opera di Padre Donato da Siderno, ci illumina riguardo una diversa posizione che doveva avere la tavola marmorea, almeno a partire dagli inizi del XVII secolo, e molto probabilmente indica quella che doveva essere la posizione originaria di essa.

A p. 13 della *Historia del real castello di Casaluce* (la pagina di apertura della narrazione) leggiamo a margine: "Donatione di Carlo Primo a Beltramo del Balzo. (...) tab. lapid. in Campa."<sup>109</sup>

Nonostante padre Donato da Siderno stia esordendo narrando le origini – a suo dire normanne<sup>110</sup> – del castello, per documentare tale improbabile donazione fa riferimento ad una "Tabula lapidea" che evidentemente si trovava nel campanile.

---

<sup>105</sup> Cfr. Capitolo terzo.

<sup>106</sup> ANDREA COSTA, 1709, pp. 170, 171. Simili le parole di DONATO DA SIDERNO, 1622, il quale scrive: "quelli che sono copiati sotto la porta prima del detto castello", p. 70.

<sup>107</sup> Cfr. LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, 1902, p. 4.

<sup>108</sup> ANDREA COSTA, 1709, p. 169.

<sup>109</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 13.

<sup>110</sup> scrive il monaco celestino: "Il nobile, forte et artificioso Castello di Casaluce hebbe origine, e principio da quel gran Roberto Guiscardo, Normanno nell'anno del Signore 1060" (p. 13); "E volendo egli (*Roberto il Guiscardo*) porre assedio all'una, e l'altra Città (*referendosi a Napoli e Capua che ha appena menzionato*), si risolse dentro questi boschi e laberinti (...) fondare detto castello dove poter mantenere un suo essercito." (p. 14);

Tuttavia l'evidenza delle cose ci spinge a rigettare questa ipotesi, in quanto Padre Donato confonde il Bertrando II del Ramo di Courtheson-Soletto (morto nel 1305 e nonno di Raimondo) con il Bertrando del conte di Avellino che fu tra i del Balzo che accompagnarono Carlo I d'Angiò nel Regno.<sup>111</sup>

In altra parte del testo egli scrive (riferendosi a Raimondo del Balzo): “sendo vecchio e privo di quattro figlioli, che avea fatto con Isabella Apia sua consorte, si risolse di ridurre in Monastero, e Chiesa il nobile castello di Casaluce”. Sulla parola consorte v'è una nota che porta in margine il seguente riferimento: “Tab. lapid. in campan. Quatuor Quator cu h natos.”<sup>112</sup> A questo punto appare evidente che egli si sta riferendo alla parte della lapide che recita: “QUATUOR HAEC NATOS COMITIS DE GERMINE SUMPSIT / EHU QUIBUS ORBA MANET MITIS PATIENSQUE GEMISCIT”.

Dimostrandoci che in effetti la lapide che oggi vediamo nel portico d'ingresso alla chiesa si trovava in origine nel campanile, oggi totalmente ricostruito.

La conferma ulteriore di quanto scritto sopra viene dallo stesso Donato da Siderno, il quale, dopo svariate pagine, scrive: “[...] Il che appare manifesto non solo nelli tempi [...], ma nelli versi della tavola del campanile, innanzi la porta della sagrestia di Casaluce, dove dice: *Attenus ast huius Carolo veniente petivit et cetera.*”<sup>113</sup>

La citazione del ventesimo verso della nostra lastra è stavolta esplicita e fornisce un dato incontrovertibile.

Sembra a questo punto evidente che la lastra doveva trovarsi nel campanile; va inoltre specificato che, nel momento in cui il Castello venne ridotto in monastero, la parte bassa di una torre angolare venne adattata a sagrestia della chiesa (si tratta dell'ambiente alla destra dell'altare, come si vede in piana, fig. 23, che svolge tale funzione tutt'oggi). Padre Donato ci dà preziose indicazioni anche su quale doveva essere in origine il campanile: ‘Giovanna prima, che havea visto il Castello di Casaluce, et hora sentì che li padri celestini lo teneano con tanto decoro e che già era ridotto in perfetto monasterio, cresciuto un torrione, e fattone

---

come detto al principio di questo capitolo non c'è nulla che possa dimostrare l'origine normanna di suddetto castello, la struttura appare per lo più di matrice trecentesca, e i documenti tacciono sull'origine del castello. Ringrazio la Dott.ssa Flavia Alaimo e il Prof. Giovanni Coppola per i suggerimenti che hanno saputo darmi in merito all'architettura del castello.

<sup>111</sup> Molti esordiscono sul del Balzo affermando che fu Bertrando ad accompagnare il Conte d'Angiò nella spedizione napoletana, tuttavia nel 1264 anche Barral (Padre di Bertrando) accompagnava il Conte di Provenza (e futuro re) Carlo d'Angiò in Italia al fine di preparare il terreno al sicuro passaggio delle truppe Angioine attraverso Piemonte e Lombardia, che sarebbe avvenuto di lì a poco.

<sup>112</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 47.

<sup>113</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 64.



campanile, e campane, con tante pitture, e nove forme, si risolse di venire a visitare detto luogo.’<sup>114</sup>

La cosa potrebbe anche farci ipotizzare che il torrione di sud-est, la cui parte bassa è oggi sacrestia, un tempo fosse il campanile della chiesa, visto che Siderno parla della “lastra del campanile, innanzi la porta della sagrestia.”

---

<sup>114</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 71.

## CAPITOLO SECONDO

### Casaluce: il cantiere pittorico

#### ***1. Gli affreschi di Niccolò di Tommaso nella chiesa di Santa Maria ad Nives: nuove proposte***

Molti affreschi, staccati da alcuni ambienti della chiesa di Santa Maria ad Nives, sono concordemente attribuiti a Niccolò di Tommaso. Questi affreschi sono stati riportati su pannelli di masonite, nel 1971, da Graziadei Tripodi,<sup>115</sup> ma il restauro è scarsamente documentato.<sup>116</sup> Dei dodici pannelli sicuramente ascrivibili alla mano di Niccolò di Tommaso, dieci sono attualmente esposti lungo la parete destra della Cappella Palatina di Castelnuovo (fig. 1), mentre due restano tuttora relegati nei depositi del Museo di San Martino, dove fino al 1988 erano anche gli altri.<sup>117</sup>

L'attribuzione dei pannelli al pittore fiorentino Niccolò di Tommaso prende corpo nel 1969.<sup>118</sup> In questo capitolo si cercherà di chiarire tre aspetti tuttora poco chiari:

- a) da quali ambienti della chiesa provenivano gli affreschi
- b) il programma iconografico
- c) la loro cronologia

#### ***1.1 Gli affreschi nel portico della chiesa: il tabernacolo di sinistra***

Attualmente sulla parete sinistra del portico della chiesa è presente una grande nicchia ricavata nello spessore della parete (fig. 2). Nel tabernacolo sono evidenti, nella parte alta tracce di intonaco con impronte di pittura, mentre in basso è emersa la sinopia tracciata direttamente sull'arriccio. Questa peculiarità è documentata anche in un altro ambiente che si andrà ad esaminare. Ciò che resta attualmente *in situ* è spia del fatto negli anni '70 da Graziadei Tripodi fece ricorso sia allo "strappo" (col quale si asporta solo lo strato superficiale, ovvero la pellicola pittorica) che allo "stacco" (che invece permette di asportare la pellicola pittorica e

---

<sup>115</sup> Sulle vicende dello strappo degli affreschi di Casaluce cfr. MARIA TAMAJO CONTARINI, 2007, e GRAZIADEI TRIPODI, 1981, pp. 21 e 32.

<sup>116</sup> Per la documentazione relativa al restauro del '72 cfr. Archivio della Soprintendenza di Caserta, Coll. 655 – faldoni: C, D.

<sup>117</sup> Cfr. Archivio Generale di Capodimonte, C/3.

<sup>118</sup> Cfr. FERDINANDO BOLOGNA, 1969, pp. 325 e ss.

l'intonaco, lasciando visibile l'arriccio e la sinopia). Va inoltre anticipato che in questo restauro, che non stenterei a definire improvvisato, le pecche non sono state poche.

Sappiamo che da questo tabernacolo provenivano i tre pannelli oggi esposti alla fine della parete destra della Cappella Palatina raffiguranti San Pietro Celestino in Trono tra frati celestini ai piedi di esso (sulla parete di fondo) e due Santi che presentano al cospetto di San Pietro Celestino i coniugi Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia (negli intradossi del tabernacolo) (fig. 3).

La prima descrizione nota degli affreschi è di Donato da Siderno:

“li padri celestini di Casaluce (...) si veggono dipinti inanzi la porta della chiesa à man manca, che fabbricano dentro al castello un monastero, e nel medesimo luogo a man destra vi è dipinto il nostro glorioso padre San Pietro Celestino in sedia pontificale con li suoi monaci a torno col cappuccio e chierica grande conforme s'usava à quel tempo.

Nelli lati di detto nicchio vi sta depinto al naturale Raimondo del Balzo et Isabella d'Appia sua moglie, pittura fatta essi vivente al naturale, vera, con li proprii colori, vestiti e portatura, che certo è negotio di gran consideratione.

Così per vero ho ritratto quella pittura di san Pietro Celestino, che sta in detto luogo, perché fu fatto poco dopo la sua morte da huomini che lo conoscevano, e mentre era papa, e con tanti miracoli et ationi illustri, renonciato il papato, era notissimo al mondo, a quel tempo pieno anco de' suoi veri ritratti.

Goderono poco tempo li padri celestini di questo monastero, perché nel 1362 ne furono cacciati, & investitine li padri carmelitani (...).”<sup>119</sup>

La figura centrale rappresenta in effetti san Pietro Celestino, con il triregno, l'aureola dietro la tiara (fig. 4).<sup>120</sup> Il Santo torreggia sul trono in posa frontale, con la mano destra benedicente, mentre con la sinistra tiene aperto un libro del quale non si leggono i caratteri. Indossa l'abito del suo ordine. In basso una folla di Celestini in scala visibilmente minore, la stessa riservata a Raimondo e Isabella, dipinti nelle parti laterali.

Nel 1969 Ferdinando Bologna attribuì l'affresco a Niccolò di Tommaso, grazie ad un calzante confronto con il polittico di Sant'Antonio Abate proveniente dall'omonimo Convento

---

<sup>119</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 51, 52.

<sup>120</sup> Va ricordato che il triregno sia in realtà una tiara entrata in uso soltanto con Bonifacio VIII (che fece aggiungere la seconda corona) e venne poi modificata dal suo successore Clemente V (che ne fece aggiungere la terza). In questo caso viene usata pur essendo Celestino V Papa subito prima che il triregno entrasse in uso.

celestino dell'ordine del Tau<sup>121</sup> (figg. 5 e 6). L'attribuzione dell'affresco di Casaluze acquista ancora più peso poiché, trattandosi di un affresco, accerta la presenza fisica del pittore nel regno angioino.

Il Santo è seduto su di un elegantissimo trono<sup>122</sup> irto di pinnacoli e coronato da quattro Virtù, molto simile al trono affrescato nella lunetta della certosa di San Giacomo a Capri, altra opera del catalogo meridionale del pittore fiorentino (fig. 7).<sup>123</sup>

Ai lati dell'affresco centrale troviamo due scomparti raffiguranti Raimondo ed Isabella del Balzo inginocchiati, con le mani giunte, ed introdotti a loro volta da due Santi. Il Santo che poggia la mano sul capo di Isabella non viene identificato, tuttavia sembra tenere nell'altra mano il Pastorale (o ciò che resta di esso) ed è vestito con un abito vescovile sovrapposto all'umile saio (figg. 8 e 9). Nel 1978, Teodoro Fittipaldi propone di identificarlo con san Ludovico di Tolosa.<sup>124</sup>

Il santo esibisce un saio scuro senza cordone, tradizionale nella rappresentazione di Ludovico di Tolosa, il quale veste un saio di tipo francescano, dal colore grigio e con il tipico cordone a tre nodi allacciato attorno alla vita, che qui manca. San Ludovico viene inoltre rappresentato giovane. Egli morì a soli 23 anni, nel 1297, mentre il Santo in questione, come si nota meglio da una foto d'archivio precedente al restauro degli anni '70, mostra un volto maturo, ricalcato da rughe.<sup>125</sup> Il saio blu scuro, il pastorale, l'assenza del piviale, sono elementi che potrebbero

---

<sup>121</sup> Cfr. FERDINANDO BOLOGNA, 1969, pp. 326 e segg., con bibliografia. la chiesa di Foria (la cui fondazione è concordemente riferita alla regina Giovanna) viene definita dalle fonti con le seguenti denominazioni: Sant'Antonio di Vienna e Sant'Antonio del Fuoco, tra le fonti che menzionano la chiesa cfr. PIETRO DI STEFANO, 1560, pp. 28, 29; CESARE D'ENGENIO CARACCILO, 1623, p. 639; CARLO CELANO, 1624, p. 50-54. Sulla fondazione cfr. MARIO GAGLIONE, 2007.

<sup>122</sup> Nel descrivere il trono dell'affresco casalucense Ferdinando Bologna non mancò di notare che "(...) mentre la parte interna dell'ala sinistra ha scorniciature sottilmente rivelate dalla luce, l'ala destra ne manca. Poiché sembra difficile che il pittore intendesse suggerire un così forte effetto di controluce, da annullare la visibilità delle decorazioni in ombra, il fatto resta difficile da spiegare. Non sembra neanche che si debba pensare a guasti o a ridipinture, perché, tranne alcune trascurabili macchie, l'affresco è ben conservato in quel settore". Cfr. FERDINANDO BOLOGNA, 1969, p. 340, nota 212. Sarebbe seducente ipotizzare, vista la collocazione del dipinto, che il pittore creò quest'effetto luministico basandosi sulla fonte di luce reale, che proveniva da sinistra, appiattendosi così le "scorniciature" dell'ala destra del trono; tuttavia riproduzioni ravvicinate dell'affresco mostrano che la parte alta di quest'ala viene trattata esattamente come quella sinistra e che l'appiattimento generale va addebitato ad una diffusa spatinatura, particolarmente evidente in questa zona.

<sup>123</sup> Quest'opera ricorda gli esordi gaddeschi del pittore. Il sistema di pinnacoli su colonne tortili sembra infatti una chiara citazione dal trono di Taddeo Gaddi nella Madonna col Bambino e Santi degli Uffizi (1355). Sull'affresco della Certosa di Capri cfr. soprattutto ANGELO TARTUFERI, 1985.

<sup>124</sup> Cfr. TEODORO FITTIPALDI, 1978. l'ipotesi calzerebbe, anche perché, secondo la tradizione, fu proprio al futuro san Ludovico di Tolosa che il nonno Carlo I d'Angiò lasciò in eredità le due idrie insieme alla santa immagine della Madonna di Casaluze, a sua volta Ludovico avrebbe affidato tutto alla famiglia del Balzo. Lo stesso accostamento a San Pietro Celestino non sarebbe improprio anche per affinità di stili di vita: in entrambi prevale una dicotomia tra austera vita canonica e *pauperitas*, furono tra l'altro canonizzati a soli 4 anni di distanza: Pietro di Morrone (San Celestino V) venne proclamato Santo nel 1313, Ludovico di Tolosa venne canonizzato nel 1317.

<sup>125</sup> Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo N. 34219, data: 19/10/1963.

alludere a San Benedetto<sup>126</sup> da Norcia, o quantomeno ad un santo benedettino, pur se imberbe<sup>127</sup> e senza piviale.<sup>128</sup> Inoltre, se confrontiamo questa figura con il San Ludovico che Niccolò dipinge nel Polittico di S. Antonio Abate a Foria, ci avvediamo che il pittore raffigurò san Ludovico in stretta osservanza rispetto alla iconografia canonica: giovane e con il saio francescano con il cordone in bella evidenza, Piviale (che nell'affresco di Casaluce manca) e Pastorale.<sup>129</sup>

A ciò va aggiunto che san Pietro Celestino prese i voti proprio come monaco benedettino, e che addirittura "ordinò le sue proprie constitutioni sulla regola del patriarca San Benedetto."<sup>130</sup>

Un altro punto mai considerato è la sinopia tutt'ora *in situ*, emersa a seguito dello strappo dell'affresco. Dall'analisi di essa, ci si accorge che il primo proposito del pittore era quello di rappresentare San Pietro Celestino che benedice con la destra, mentre nella mano sinistra regge un cartiglio, che si srotola per terminare nelle mani di un monaco (fig. 10 e 11).<sup>131</sup>

Un legame stilistico s'impone con l'affresco del Paradiso eseguito da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi a Santa Maria Novella. Analizzando le figure che abitano la scena, si ha l'impressione di rivedere quelle stesse che affollano le pareti della chiesa del Tau di Pistoia, altra opera a fresco di Niccolò di Tommaso degli stessi anni.<sup>132</sup> È sfuggito agli studiosi che il trono dipinto al centro della rappresentazione, è un diretto antefatto di quello raffigurato da Niccolò a Casaluce (figg. 11 e 12). Queste analogie riconfermano peraltro, l'ipotesi di strette

---

<sup>126</sup> Ferdinando Bologna, in occasione di una conferenza del 2001 su Niccolò di Tommaso già identificò il santo come san Benedetto: "bellissimo questo san Benedetto, probabilmente il nome del Santo era scritto sul fondo, ma ormai non se ne leggono che due lettere, è di difficile decifrazione. Questo particolare della testa del santo che è davvero di un'efficacia neogiottesca", ultimamente si è ridetto incerto rispetto alla sua identificazione (comunicazione orale).

<sup>127</sup> L'iconografia del Santo imberbe non è molto comune, ma nemmeno rara, la ritroviamo ad esempio nel *San Benedetto* di Hans Memling (1487), Firenze, Uffizi.

<sup>128</sup> L'assenza del Piviale non risulta un dato di rilevante importanza, si ricordino tra le tante, le raffigurazioni del Santo senza piviale: San Benedetto eremita, Maestro di Meßkirch, 1540 circa, Stoccarda, Staatsgalerie. O ancora il meglio noto ciclo del Maestro del Chiostro degli aranci, 1439 circa, Firenze, Chiostro della Badia Fiorentina. L'unico dato a farci dubitare potrebbe essere l'assenza del libro della regola, ma non è improbabile che esso potesse essere in origine presente nella parte bassa del dipinto, che allo stato attuale risulta pressoché illeggibile, la cosa sarebbe giustificata anche dall'intenzione di stabilire un contatto tra il santo ed Isabella d'Apia, che non sarebbe stato possibile se egli avesse avuto ambo le mani impegnate. Per l'iconografia di San Benedetto cfr. GEORGE KAFTAL, 1965, coll. 163-190.

<sup>129</sup> Tra i rari casi in cui San Ludovico viene raffigurato senza attributi quali piviale e sontuoso abito da Papa, ma solo con il pastorale, è quello presente in una delle finte loggette del sottarco d'ingresso alla cappella di San Martino, affrescata da Simone Martini nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (1317-18 circa), in cui il Santo viene in ogni caso raffigurato in giovane età.

<sup>130</sup> Cfr. C. ELESTINO TELERA, 1648, pp. 21-23.

<sup>131</sup> Non è improbabile che un'idea siffatta gli derivasse dal celebre *Polittico Strozzi* di Andrea Orcagna, dove il Cristo è visto frontalmente in atto di porgere degli oggetti agli astanti. Niccolò di Tommaso è spesso documentato in relazione alla famiglia Di Cione: appare come testimone al testamento di Nardo di Cione del 21/05/1365, cfr. GAETANO MILANESI, 1901, p. 58, n. 77. Un certo Niccolao viene inoltre citato nella Novella CXXXVI di Franco Sacchetti assieme a Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna ed Alberto Arnoldi a lavoro a San Miniato al Monte. Alcuni lo identificano con Niccolò Beltramo (scultore), ma anche Offner e Boskovits sono concordi ad identificare il Niccolao di cui parla Sacchetti con Niccolò di Tommaso. Cfr. DAVIDE PUCCINI, 2004, pp. 362-365.

<sup>132</sup> Sugli affreschi della chiesa del Tau di Pistoia cfr. ENZO CARLI, 1977.

relazioni tra Niccolò di Tommaso e Nardo di Cione.<sup>133</sup> Durante le ricerche all'archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, nel sorprendersi dell'assenza di una cospicua serie di affreschi (pubblicati solo di recente in un volume sul ciclo pittorico di Casaluce)<sup>134</sup> posi la mia attenzione su un pannello decorativo (che nel citato volume però non è stato considerato) che, a differenza di altri tre scomparti simili ad esso per la loro forma,<sup>135</sup> si distingue per una qualità più che buona, nonostante sia vittima di pesanti spatinature (figg. 13). Si tratta di uno scomparto quadrangolare con al centro un rombo a finto rilievo, sorprende il fatto che in questo caso il pittore abbia dipinto una fonte di luce precisa, proveniente dall'alto, i bordi superiori sono infatti illuminati, a differenza di quelli inferiori.<sup>136</sup> Ai lati di questa decorazione a losanga si percepiscono appena dei residui fatiscenti di decorazioni, che in origine dovevano essere assai simili a quelle che ritroviamo negli archi che inquadrano i due Santi laterali con Raimondo e Isabella (figg. 8 e 9). All'interno della losanga si insinua un bel quadrilobo i cui singoli lobi sono a loro volta trilobati. Dentro questa geometria è raffigurata una colomba ad ali spiegate che subito riporta alla mente quella dipinta da Andrea di Cione (Orcagna), sempre nel ben noto polittico Strozzi di Santa Maria Novella (cappella Strozzi di Mantova), firmato e datato 1357.

La colomba che incarna lo Spirito Santo è inserita nella cornice polilobata del polittico, in volo verso Cristo (fig. 14).

Va inoltre rilevato che nell'altro tabernacolo dipinto da Niccolò di Tommaso a Capri, l'intradosso superiore presenta altresì una colomba ad ali spiegate che vola verso il soggetto (fig. 15).

Nonostante la qualità non altissima del pezzo (soprattutto della colomba, decisamente più bella nel fastigio del tabernacolo di Capri), piuttosto netto è lo scarto qualitativo rispetto agli altri pannelli decorativi staccati dal tabernacolo seicentesco che fronteggia il nostro (fig. 16), tuttavia non escluderei la presenza di alcune ridipinture, soprattutto per il rombo; ma credo che a penalizzare maggiormente il pezzo in questione sia stata la spatinatura, che ha anche contribuito ad eliminare i racemi laterali, influenzando sicuramente sullo stato attuale del quadrilobo e della colomba. La collocazione del pezzo può essere dimostrata grazie ad una

---

<sup>133</sup> Diverse opere attribuite a Niccolò di Tommaso sono state in precedenza attribuite a Nardo, tra le tante il trittico del Museo Fesch di Ajaccio, cfr. MARIE DOMINIQUE ROCHE, 1993, p. 46. La vicinanza stilistica con Nardo di Cione viene spesso ribadita, ma sempre in modo generico, cfr. anche AA. VV., ad vocem *Niccolò di Tommaso* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori*, 1975. Su Andrea e Nardo di Cione cfr. soprattutto GERT KREYTENBERG, 2000.

<sup>134</sup> TOMMASO STRINATI, 2007.

<sup>135</sup> Negativo N. 1701.

<sup>136</sup> Non è improbabile che in alcuni punti vi siano ridipinture, tuttavia lo scarto rispetto ai restanti pannelli conferma una sostanziale genuinità del pannello in questione.

delle rare fotografie (anno 1963) precedenti allo stacco, dell'archivio fotografico di Castel Sant'Elmo.<sup>137</sup> (fig. 17)

L'effetto sarebbe stato simile all'affresco che Niccolò dipinse a Capri nella lunetta del portale della certosa di San Giacomo,<sup>138</sup> la cui vicinanza rispetto al polittico dell'Orcagna risulta ancora più stretta; confrontando la parte superiore del trono con la cornice del polittico fiorentino appare chiaro che la prima è esemplata sullo stile della seconda, Niccolò si fa portatore della voce orcagnesca a Napoli e lo fa citando alla lettera elementi come la parte alta della cornice, cuspidata con due semicerchi che sporgono e la colomba dello Spirito Santo che discende verso il protagonista.

Prima di concludere su questo tabernacolo, preciso un'ultima questione. Non mi sembra sia stato dato rilievo al fatto che l'affresco non è l'unico che vede Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia offerenti, introdotti da due Santi al cospetto di una figura centrale. Un precedente significativo lo si ritrova in Puglia. Mi riferisco all'affresco in Santa Maria del Casale presso Brindisi raffigurante i coniugi presentati alla Vergine da altrettanti Santi (fig. 18). L'identificazione è certa grazie alla presenza di stemme del Balzo-Orange, inquartato con lo stemma degli Apia (fig. 19).<sup>139</sup> In un'altra scena nella gualdrappa di un cavallo si ricava lo stemma dei del Balzo, e al di quello del Balzo/Apia (fig. 18). Il cavaliere è ritratto armato, con l'elmo chiuso, ed il cavallo è trattenuto da un palafreniere: lo stemma del Balzo è raffigurato anche sulla veste dello scudiero, dotato di orifiamma. E' naturale pensare che l'affresco fosse stato commissionato dai coniugi forse come un ex-voto, o semplicemente come un atto cerimoniale.

È stato inoltre ipotizzato che in quelle zone ci si imbarcava per le spedizioni in Oriente ed era consuetudine, come augurio per il viaggio, lasciare un segno propiziatorio per il ritorno.<sup>140</sup> Da parte mia credo che per l'affresco possa darsi come data più probabile l'anno 1355, poiché in quell'anno Raimondo viene investito del titolo di Governatore di Barletta e di Brindisi.<sup>141</sup> Non è improbabile che il dipinto sia stato commissionato per suggellare l'incarico.

Isabella d'Apia è ritratta in posa assai simile a quella di Casaluce, a sinistra della scena, come anche nel caso di Raimondo. Va sottolineato, infine, che l'affresco versa in pessimo stato di

---

<sup>137</sup> Negativo AFSG, N. 34221, data: 19/10/1963.

<sup>138</sup> Sull'autografia di Niccolò di Tommaso per la lunetta di San Giacomo a Capri cfr. ANGELO TARTUFERI, 1985.

<sup>139</sup> Va inoltre evidenziato che negli affreschi sono anche presenti gli stemmi dei Sanseverino, ricordiamo in proposito che un Ruggero Sanseverino sposò Sveva del Balzo, il cui sarcofago è oggi presente nel portico del Duomo di Salerno.

<sup>140</sup> Cfr. ALBERTO DEL SORDO, 1956, p. 10. Cfr. anche: ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, pp. 421, 422. Antonello del Balzo mi ha di recente comunicato di aver mutato parere in merito al motivo della commissione dell'affresco, ipotizzando si tratti di un affresco commissionato come voto affinché i due coniugi riuscissero ad avere dei figli, ma la cosa resta comunque in un ambito ipotetico.

<sup>141</sup> Cfr. ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, pp. 414 e 415.

conservazione. Anche la qualità è assai più bassa di quello di Niccolò di Tommaso.<sup>142</sup> In ogni caso è certo che i coniugi, evidentemente più giovani, erano soliti dedicare affreschi votivi e che molto si spostarono per i loro domini. Anticiperei inoltre che (a differenza dell'affresco pugliese) l'evidente tarda età di Raimondo nel tabernacolo di Casaluce è un primo deterrente che spingerebbe ad avvicinare il più possibile la data degli affreschi di Niccolò all'anno di morte del committente, ovvero il 1375 (5 Agosto). Sulla cronologia di quest'affresco, così come dei restanti, si dirà nel paragrafo apposito.

## **1.2 Il tabernacolo di destra**

Tornando al portico di Casaluce. Attualmente lo scomparto di destra presenta evidenti tracce di pittura di cui è rimasto impregnato l'intonaco dopo lo strappo, mentre non sono visibili tracce di sinopia. Esso raffigura san Benedetto (fig. 20) e sembra una replica del tabernacolo che lo fronteggia, raffigurante San Pietro Celestino in trono.

Anch'esso ha subito la stessa sorte di molti altri pannelli: separato dal resto del ciclo e relegato nel deposito del Museo di San Martino. Una foto d'archivio,<sup>143</sup> non datata, ci mostra l'affresco strappato in condizione di piena leggibilità (fig. 21), nella parte bassa una data non chiaramente decifrabile: 1686 (o 1636), punto fermo per datare l'opera. Siccome la scena riprende quasi alla lettera quella dipinta da Niccolò di Tommaso, sarebbe legittimo chiedersi se tale affresco non sia una sorta di *reactatio* tarda di un dipinto preesistente.

Un'altra ipotesi farebbe pensare che su questo muro in origine doveva trovarsi l'affresco a *man manca*<sup>144</sup> descritto da padre Donato da Siderno (1622), raffigurante la costruzione del Monastero di Casaluce. Va ricordato che Padre Siderno scrive prima della realizzazione di quest'affresco con San Benedetto, che è stato realizzato non prima del 1636. Riprendiamo ancora il passo che interessa il portico: "Li padri celestini di Casaluce (...) si veggono dipinti inanzi la porta della Chiesa à man manca [ovvero a destra del portale, secondo il punto di vista di chi entra], che fabbricano dentro al castello un monastero, e nel medesimo luogo a man destra vi è dipinto il nostro glorioso padre San Pietro Celestino in sedia pontificale con li suoi monaci a torno [il tabernacolo trecentesco descritto sopra]."<sup>145</sup> Donato da Siderno si sta riferendo ad una rappresentazione della costruzione del monastero; è assai probabile che

---

<sup>142</sup> E' evidente che in questo caso i committenti dovettero (in mancanza di personalità pittoriche di spicco) ricorrere ad una maestranza di livello più basso.

<sup>143</sup> Negativo: serie N, numero 1719, senza data.

<sup>144</sup> Il tabernacolo in questione si trova in realtà alla destra del portale, evidentemente padre Donato da Siderno intendeva a *man manca* dando le spalle al portale.

<sup>145</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, p. 51.



anche tale scena fosse stata dipinta da Niccolò di Tommaso, ovviamente negli stessi anni del tabernacolo di destra degli altri affreschi che si esamineranno. Anticipo che, a mio avviso, frammenti di questa scena esistono ancora e si esamineranno a breve.

L'unica cosa certa è che la raffigurazione dei monaci che fabbricano dentro al castello un monastero si trovava alla destra della porta d'ingresso.

Il tabernacolo con San Benedetto è la ripresa seicentesca dell'antico tabernacolo che lo fronteggia. La cosa non va sottovalutata; siamo di fronte ad uno di quei casi singolarissimi in cui ci sono intenti di imitazione *ad litteram*.

Non si tratta di un restauro seicentesco di una San Benedetto affrescato nel Trecento, e la cosa è supportata da vari fattori, il primo è di natura stilistica: nel momento in cui accostiamo i due pannelli il confronto dimostra che non si tratta solo di un forte scarto qualitativo, ma è altresì evidente un forte impaccio prospettico del pittore seicentesco. Nel caso in cui egli si fosse trovato a ridipingere un trono preesistente non avrebbe infatti commesso quei grossolani errori prospettici che vedono i bracci del trono aprirsi in maniera goffa rispetto alla fermezza di Niccolò di Tommaso. I rosoni che si aprono all'interno del trono sono posti in maniera decisamente "bidimensionale" rispetto alla bella tridimensionalità dell'affresco trecentesco; le stesse colonne tortili sono svolte in modo assai diverso, per non parlare del fatto che la parte alta del trono (i cui semicerchi sporgenti sono di proporzioni assai diverse rispetto agli analoghi trecenteschi) ingombra tutto il tabernacolo fino alla parte alta, divergendo ancora dalla matrice antica.<sup>146</sup> A confermare la cosa è inoltre il fatto che le misure dei due tabernacoli, e di conseguenza dei pannelli staccati, sono diverse, sia per quanto riguarda la larghezza che l'altezza e la profondità.

Di quest'idea era forse anche Teodoro Fittipaldi che, in un breve scritto sulla mostra degli affreschi staccati che si tenne a San Martino nel 1978, scrisse: "Vari affreschi molto importanti ornarono l'atrio della chiesa (due edicole, una delle quali, purtroppo, distrutta e ridipinta alla fine del secolo XVII)."<sup>147</sup>

Questa è l'ipotesi sostenuta anche da Andrea Costa nel 1709: "è probabile che (...) avessero fatto dipingere avanti la porta della chiesa, a sinistra del portico, i monaci in atto di fabricare dentro il castello un monistero, qual pittura, essendo stata poco tempo fa cancellata, vi fu in

---

<sup>146</sup> Tempo fa ho avuto un fruttoso scambio di idee con la prof. Tania Michlasky in proposito, la quale si diceva assai contraria alla mia idea secondo cui l'affresco in questione fosse una raffigurazione *ex novo* del Seicento, e non un restauro seicentesco di un affresco preesistente, tuttavia un confronto diretto mi pare assai eloquente per poter riaffermare quanto detto. Lo stesso Ferdinando Bologna durante una lezione in aula diede per scontata la cosa, sottolineando l'importanza e la singolarità di una ripresa trecentesca così puntuale nel Seicento.

<sup>147</sup> TEODORO FITTIPALDI, 1978, p. 6.

sua vece dipinto San Benedetto, ed a mano destra del sudetto portico vi fu delineato dal vivo il ritratto di San Pietro Celestino assiso in trono pontificale (...)"

Tuttavia, sulla base di una testimonianza cinquecentesca che riporterò sotto, e considerando che il passo di Donato da Siderno possa essere interpretato in altro modo rispetto a come lo interpreta Andrea Costa, credo fermamente che tutta la parete di destra non sia parte della struttura trecentesca, ma si tratti di una parete divisoria aggiunta nei rifacimenti seicenteschi. Ci sono infatti elementi a sufficienza (sia di tipo strutturale che di tipo letterario) per dimostrare che il portico della chiesa doveva comprendere in origine anche l'ambiente che si trova alle spalle di questa parete "sospetta" e che conteneva in origine altri affreschi di Niccolò di Tommaso, doveva quindi trattarsi di un ambiente unico interamente affrescato dal pittore fiorentino negli anni Settanta del Trecento, già ad una prima osservazione in pianta la parete divisoria si presenta stranamente obliqua rispetto al resto, ed oltretutto assai sottile rispetto alle murature originali (fig. 24).

### ***1.3 Le Storie di san Guglielmo di Gellone***

La chiesa di Casaluce è dotata di una serie di vani sul lato sud, messi in comunicazione tra loro in un secondo momento.

I primi due vani superano il limite della navata, in direzione dell'atrio d'ingresso.

Il primo di questi vani si presenta oggi completamente spoglio, adibito a deposito; la porta di accesso dà sul sagrato, sul lato destro della facciata (fig. 24).

Il secondo vano è adiacente al portico d'ingresso, ma attualmente non è comunicante con esso, mentre è in collegamento con la prima cappella laterale tramite alcuni gradini. Il piano di calpestio è infatti più basso rispetto a quello della chiesa. Si proverà a dimostrare che questo vano costituiva in origine un ambiente unico con il portico della chiesa e che la parete divisoria, da cui proviene l'affresco moderno con il San Benedetto, fu aggiunta solo nel Seicento.

Le pareti di quest'ambiente secondario sono oggi completamente spoglie; tuttavia restano labilissime tracce di sinopie e da testimonianze orali sappiamo che gli affreschi di Niccolò di

Tommaso con le Storie di san Guglielmo di Gellone fino agli anni '70 del Novecento coprivano queste pareti. Si ricordi che il restauro condotto da Graziadei Tripodi fu molto mal documentato, a differenza di quello condotto da Luigi Picone negli anni '80, e restano pochissime fotografie anteriori allo strappo (nessuna dell'ambiente che si sta descrivendo) e rare tracce documentarie dei pagamenti al restauratore.<sup>148</sup>

Secondo Teodoro Fittipaldi il protagonista di queste storie sarebbe Guglielmo di Gellone, lo stesso raffigurato sul lato destro del tabernacolo, alle spalle di Raimondo del Balzo (fig. 9). Va detto tuttavia che, mentre gli elementi iconografici all'interno del ciclo con le storie del santo sono pochi, ma sufficienti per confermare l'identità del personaggio, non si può dire altrettanto per il santo rappresentato nell'anta destra, che veste un semplice abito monacale, ma manca di qualunque attributo caratterizzante.

Sette pannelli provenienti da questo primo ambiente interno sono esposti sulla stessa parete dove si trova attualmente l'affresco raffigurante San Pietro Celestino nella Cappella Palatina di Castelnuovo (fig. 1).

- La prima scena, l'unica quasi integra, raffigura il santo armato su un cavallo in corsa che impugna scudo e lancia, mentre carica un uomo di mole gigantesca, che impugna uno scudo scudo con la mano sinistra e una clava (o pertica) di legno nella mano destra; egli indossa una corazza assai ben caratterizzata (fig. 23) ed è appena smontato da un cavallo che se ne resta a riposo ai piedi di uno sperone roccioso. Dietro le vette si apre uno scorcio di paesaggio urbano in lontananza, mentre a destra in un bosco si notano tre personaggi, due donne ed un uomo, vestiti in maniera distinta, legati a degli alberi.

L'affresco era ubicato sulla parete est della stanza, sul lato sinistro (fig. 24). Su di essa si rileva la sinopia di un cavallo (figg. 25 e 26) e, in alto, il volto del primo dei tre prigionieri, la donna con la treccia annodata intorno al capo (figg. 27 e 28). Del volto restano tracce di pittura di cui era intriso l'intonaco, com'è accaduto per la parte alta del trono nel tabernacolo esaminato poc'anzi.

L'episodio rappresentato, come ha ben visto il Fittipaldi, ha a che fare con san Guglielmo di Gellone.

Molti sono i santi omonimi, il nostro viene spesso confuso con Guglielmo di Malavalle,<sup>149</sup> fondatore dell'ordine dei Guglielmiti, e con Guglielmo di Aquitania, morto nel 1137 presso

---

<sup>148</sup> Tale documentazione è presente all'archivio della Soprintendenza di Caserta e all'archivio dei restauri di Capodimonte.

<sup>149</sup> Per l'iconografia di Guglielmo di Malavalle cfr. GEORGE KAFTAL, 1952, col. 1032. Kaftal accenna brevemente al fatto che "he is sometimes given the name d'Oringia, wich belonged to William duke of Aquitania also called of Gellone", tuttavia non distingue nello specifico le due figure. nell'agiografia bibliografica fa

Santiago de Compostella;<sup>150</sup> nella *Bibliotheca Sanctorum* sono registrati ben 37 Guglielmi tra santi e beati.<sup>151</sup>

Nel 1990 Pierluigi Leone de Castris ha ipotizzato che il protagonista del ciclo di Niccolò di Tommaso sia Guglielmo duca d'Aquitania, dapprima persecutore di Bernardo di Clairvaux, poi convertito ed in ultimo eremita e fondatore dell'ordine dei Guglielmiti. Leone De Castris ha sottolineato giustamente come questa figura venga spesso confusa con altre omonime e prende perciò origine – volta a volta – d'Oringia o di Gellone, o ancora di Malavalle.<sup>152</sup>

Le storie di Casaluce, si riferiscono in verità a un altro santo omonimo vissuto non nell'XI secolo, bensì tra l'VIII e il IX, Guglielmo di Gellone<sup>153</sup> che morì il 28 maggio 812 e venne canonizzato da Alessandro II nel 1066. Era figlio del duca di Tolosa, Teodorico, e di Auda, figlia di Carlo Martello;<sup>154</sup> sconfisse i saraceni nella battaglia di Orbien, “acquistandosi nome di gran condottiero e di eroe.”<sup>155</sup>

Quando Carlo Magno fondò il regno di Aquitania e lo pose sotto l'autorità di suo figlio Ludovico. Guglielmo fu incaricato di difendere la marca di Spagna, combattendo contro Arabi e Baschi. Le sue prodezze furono raccontate più tardi in oltre venti poemi, nei quali sono però confluite leggende legate a molti altri suoi omonimi, in testa ai quali sta la *Chançon de Willame* (o *Chançon de Guillelme*), poema del secolo XII (circa 1140), nel quale riecheggiano alcuni motivi della *Chanson de Roland*.<sup>156</sup>

---

riferimento al seguente testo: Vigo: *leggende e vita di Santo Guglielmo detto d'Oringia*. Livorno 1870. From the Ms. Cod. Riccard. XX, 2224. Cfr. anche: LOUIS RÉAU, Vol. 3.2, *Iconographie des saints: G-O*, 1958, pp. 624-627.

<sup>150</sup> Cfr. HENRI PLATELLE, 1966, col. 480.

<sup>151</sup> Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, 1966, Vol. VII, coll. 459-496.

<sup>152</sup> Cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1990, p. 76. Affreschi che narrano le vicende di san Guglielmo duca di Aquitania sono presenti nella chiesa laziale di San Giovanni in Argentella, a Palombara Sabina presso Tivoli; la sua vicenda si incastra nella contesa tra il papa Innocenzo II e l'antipapa Anacleto II, che degenerò in lotta armata tra i rispettivi sostenitori. In questa occasione, Guglielmo duca di Aquitania, che favoreggiava e sosteneva l'antipapa Anacleto II, mosse con cavalli e fanti contro san Bernardo di Chiaravalle, per invaderne e saccheggiarne il monastero, che era parziale di Innocenzo II. Gli affreschi in questione vedono infatti Guglielmo che cavalca contro Bernardo, che oppone alla forza delle armi quella dell'ostia consacrata. Il duca precipitò quindi di sella e, ravvedutosi, si fece monaco e morì nel 1153. In un'altra scena viene inoltre rappresentato il Santo con una veste rossa al di sopra di una bianca e un libro. Cfr. ARDUINO COLASANTI, 1906, p. 34. Per l'iconografia cfr. GEORGE KAFTAL, 1965, coll. 193-196 e 156-158.

<sup>153</sup> La sua figura viene spesso confusa con quella di Guglielmo d'Aquitania. Ad accomunare le due figure sono (tra i vari): LOUIS GOOSEN, 2000, pp. 253-256. Cfr. anche il commento di Marcello Craveri alla commedia dantesca: MARCELLO CRAVERI, 1989, p. 373, nota ai vv. 46-48; e ancora: LUIGI DE BIASE e GREGORIO DI SIENA, 1887, pp. 214-216, nota al v. 46. Tutti e tre gli autori in ogni caso fissano la morte di Guglielmo nell'812, la sua figura va quindi distinta dal Guglielmo che affrontò Bernardo di Chiaravalle, vissuto nell'XI secolo.

<sup>154</sup> Cfr. ROMBAUT VAN DOREN, 1966, coll. 467-470.

<sup>155</sup> GIULIO BRETONI, 1933, p. 226.

<sup>156</sup> Cfr. GIULIO BRETONI, 1933, p. 226. “Il ciclo di Guglielmo d'Orange è anche detto ‘ciclo di Garin de Montglane’ dal nome del progenitore dell'eroe, Garin, al quale sono consacrati due poemi (*Enfances Garin* e *Garin de Montglane*). Le altre canzoni di questo ciclo sono: *Girart de Viane*, *Renier de Genes*, *Hernaut de Beaulande*, *Aimeri de Narbonne* (padre di Guglielmo) *Enfances Guillaume* *Siège de Narbonne* *Couronnement Louis* (il poema più importante, dopo la *Chançon de Willame*, di tutto il ciclo), *Charroi de Nismes*, *Prise*

Un primo spunto sull'identità del gigante contro cui carica san Guglielmo ce lo offre Dante, il quale affianca alla figura di Guglielmo quella di un certo Rinoardo: "*Poscia trasse Guiglielmo, e Rinoardo.*"<sup>157</sup>

Dante si riferisce a Guglielmo di Gellone, noto nelle *Chansons de Gestes* come Guglielmo d'Orange, figlio del Conte Amerigo di Narbona,<sup>158</sup> ed a Rinoardo, noto nella stessa opera come *Rainouart*, un saraceno di origini umili, affiancato a Guglielmo così come Orlando viene affiancato a Carlo Magno. Il fedele Rinoardo era un gigantesco servo saraceno, da lui convertito e battezzato, che lo accompagnava nelle sue imprese armato di un'enorme clava. Anch'egli, come il suo signore, si era ritratto negli ultimi anni nel monastero di Gellone.<sup>159</sup> Egli era soprannominato *Autinel* per il fatto che combatteva armato di clava, detta *tinel* in francese antico.<sup>160</sup>

Alla luce di ciò la scena in questione rappresenta il santo che combatte contro gli infedeli arabi e baschi, dall'altro lato va anche interpretata come la conversione operata da Guglielmo verso Rinoardo, che da allora divenne suo alleato.<sup>161</sup>

---

*d'Oranges, Enfances Vivien, Covenant Vivien e Aliscan, Bataille Loquifer, Rainouart, Renier, Siège de Barbastre, Beuvon de Commarcis, Guibert d'Andrenas, Prise de Cordres, Mort d'Aimeri, Foucon de Candie e Moniage Guillaume.* La materia di tutti questi poemi è costituita da avvenimenti che si lasciano in gran parte localizzare lungo la "via tolosana", cioè ad Aniana, Gellona, San Giuliano, *Puy-en-Velay*, Aliscamps d'Arles, Narbona, che furono le stazioni principali o i santuari della strada che conduceva i pellegrini verso San Giacomo de Compostela. (...) Secondo alcuni studiosi, il ciclo di Guglielmo d'Orange permetterebbe di sostenere che alla Francia meridionale non sia mancata una propria epopea. (...) Comunque, i poemi ciclici di Guglielmo, nella forma in cui ci sono pervenuti, furono composti durante i secoli XII e XIII."

<sup>157</sup> Nel XVIII canto del Paradiso, come rammenta Natalino Sapegno, "L'elenco dantesco, che non dà rilievo alle imprese compiute dai singoli personaggi, e si limita ad evocarli ad uno ad uno, quasi in una specie di appello o rassegna militare, isolando ogni nome con la sua aureola leggendaria, è inteso soprattutto a sottolineare l'ideale continuità della loro opera di combattenti per la vera fede, dalla conquista e difesa della terra promessa alle lotte contro i Saraceni di Spagna, nella Provenza, nell'Italia Meridionale, fino alle crociate".

Così recitano i vv. 43-48:

*Così per Carlo Magno e per Orlando  
due ne seguì lo mio attento sguardo,  
com'occhio segue suo falcon volando.  
Poscia trasse Guiglielmo, e Rinoardo,  
e 'l duca Gottifredi la mia vista  
per quella croce, e Ruberto Guiscardo.*

<sup>158</sup> Cfr. NATALINO SAPEGNO, 1957, p. 1004, nota al v. 46.

<sup>159</sup> A Rinoardo sembrerebbe ispirato anche il Morgante di Luigi Pulci, "egli è un personaggio letterario e non storico, tuttavia tale era probabilmente per Dante. Del resto la questione era per lui inesistente, come appare nel virgiliano Rifeo che troveremo nel prossimo cielo (XX 67-69) o dai molti eroi dell'*epos* antico misti a quelli storici nel canto V dell'*Inferno*. Le due coppie qui nominate erano rese celebri dai poemi francesi". Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, 1997, pp. 505, 506, nota al v. 46.

<sup>160</sup> MARCELLO CRAVERI, 1989, p. 373, nota ai vv. 46-48.

<sup>161</sup> Ben nota è la presenza dei due personaggi, Guglielmo e Rinoardo, ai lati della porta maggiore del Duomo di Verona.

L'iconografia va vista nell'ottica della committenza. Risulta evidente che Raimondo del Balzo voleva celebrare le vicende di un santo che era stato soprattutto un uomo di guerra, proprio come era lui. A ciò va aggiunto che Guglielmo di Gellone, sposato con Guibour von Hornback, detta anche Witburgia, dalla quale anch'egli non ebbe figli, fu conte di Tolosa, nonché l'eroe dell'antica epopea francese sotto il nome di Guglielmo d'Orange.<sup>162</sup>

Ho già avuto modo di specificare il motivo per cui lo stemma di questo ramo della famiglia del Balzo sia inquartato con i corni da caccia dei principi d'Orange, altra famiglia francese con cui i del Balzo si imparentarono nel 1174.<sup>163</sup>

Negli affreschi di Niccolò di Tommaso non vi è traccia di stemmi del Balzo, tuttavia in un particolare della scena sopra descritta appare un corno da caccia sulla sella del cavallo di sinistra (fig. 29), mai considerato, e che ritorna anche altre volte nel ciclo, sul suo scudo e sul suo vestito.<sup>164</sup>

E' quindi evidente in questi affreschi la volontà di trasmettere un messaggio ben preciso da parte di Raimondo del Balzo, che tiene a sottolineare l'appartenenza al ramo d'Orange (e quindi al futuro ramo del Balzo) di San Guglielmo, facendo apporre ad una grandezza considerevole il corno dei principi d'Orange sia sul vestito che sullo scudo del Santo.

Mi sembra palese che per gli affreschi di Niccolò di Tommaso dovette essere proprio Raimondo il principale interessato, a differenza degli affreschi attribuiti alle diverse maestranze fiorentine (identificati da Pierluigi Leone de Castris come *Secondo* e *Terzo maestro di Casaluce*) di cui ci si occuperà a seguire.

La canzone di Guglielmo non può essere considerata il parallelo letterario della vita di San Guglielmo, nonostante le due biografie siano molto vicine.<sup>165</sup>

Stilisticamente l'affresco in esame presenta diversi spunti. Da esso traspare *in primis* uno spiccato gusto laico, che emerge dal compiacimento estetico dei vestiti alla moda dei

---

<sup>162</sup> Cfr. GIULIO BRETONI, 1933, p. 226.

<sup>163</sup> Cfr. SERGIO ORTESE, *Sequenza di lavori in Santo Stefano a Soleto*, in *Dal Giglio all'Orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Mario Congedo Editore, 2006, p. 339.

<sup>164</sup> Esso presenta alcune variazioni; non sembra essere del tutto simile ai corni inquartati nello stemma del Balzo, in quanto manca dell'impugnatura. Tuttavia in una foto d'archivio della campagna fotografica effettuata tra il 31/08 e il 01/09/1972, precedente al restauro, si nota bene come l'impugnatura fosse presente nella scena in cui il Santo si inginocchia di fronte ad una figura regale. Negativo n. 45638, data: 31/08/1972.

<sup>165</sup> Leggendo il poema intitolato *La Canzone di Guglielmo*, non si riscontra che Guglielmo d'Orange fondò il monastero a Gellone, né si fa riferimento alla sua futura santità. La figura di Rainouart è inoltre vista non come quella di un saraceno che Guglielmo convertì, bensì egli è un gigante sozzo (dotato di pertica che usava come arma nelle numerose risse di cui è protagonista nel racconto) che lavorava nella cucina del Re prima di chiedere a Guglielmo di unirsi a lui contro i saraceni. 'Dalle cucine del Re uscì un baccelliere, scalzo e in camicia, non aveva scarpe. Grandi aveva i piedi, le brache sdrucite, in spalla portava una pertica: nessun altro avrebbe potuto portarla. Va da Guglielmo, gli parla: "sire Guglielmo, voglio venire con voi alla battaglia dell'Archamp sul mare; ucciderò saraceni e slavi".' ANDREA FASSO, 2007, p. 269, vv. 2648-2655.

prigionieri di Rinoardo in alto a destra.<sup>166</sup> La scena è ambientata in un bosco che ha ancora il sapore dei cicli di affreschi avignonesi come quello della camera del cervo (1343).

Mirabili alcuni accorgimenti naturalistici, come quello di “accendere” la criniera del cavallo di destra (in corsa) e di dare effetto di staticità a quella del cavallo di sinistra. In alto a sinistra resta un frammento dov’è dipinto uno sprazzo di città, con una chiesa ed un campanile.

a dividere le scene sono delle colonne tortili che grande fortuna ebbero a partire da Taddeo Gaddi.<sup>167</sup>

Al fine di confermare quanto detto sopra in merito al fatto che il portico occupava in origine anche quest’ambiente, è utile citare una testimonianza cinquecentesca, riportata nelle *Lettere Sanesi*:

“(…) avanti che si entri dentro la detta ecclesia, cioè sotto il sopportico, *avanti la porta maggiore*, tra le altre pitture si vede dipinto un santo della casata del Balzo, il quale è cavaliere e sta col diadema de santo in capo et de sopra il suo cavallo si vede – incontro la lanza – combattere et vincere uno grande gigante saracino negro, che dentro un bosco teneva ligati, per divorarli, un bello giovinetto e due donzelle bellissime.”<sup>168</sup>

A questo punto mi sembra evidente che la parete divisoria con il tabernacolo di destra non esisteva, all’epoca in cui scrive l’antiquario Giovan Battista Bolvito (attivo nella seconda metà del Cinquecento). Descrivendo il portico è infatti assai esplicito nel dire che tale pittura (che oggi si trova nell’ambiente adiacente al portico d’ingresso) si trovasse proprio avanti la porta maggiore, tra le altre pitture, esattamente dove si troverebbe tutt’oggi se non fosse stato eretto quel muro divisorio su cui è poi stato affrescato il San Benedetto. (figg. 30 e 31)

- Passiamo ora ad esaminare un altro pannello (assai frammentario), che vede Guglielmo in ginocchio di fronte ad una figura (vestita di bianco) di cui si intravede solo la parte bassa del

---

<sup>166</sup> Si distingue il vestito della terza donna a destra bipartito ed assai simile a quello dipinto da Tommaso da Modena sulla sant’Agnese della chiesa di San Nicolò a Treviso (seconda colonna a sinistra) di anni non distanti dai nostri (1366 circa). I casi sono tuttavia innumerevoli già a partire dalla prima metà del secolo, primi tra tutti i personaggi dipinti da Simone Martini e Pietro Lorenzetti nella basilica inferiore di Assisi.

<sup>167</sup> di simili se ne ritrovano ad esempio tra le scene della cappella Baroncelli a Santa Croce, molto vicine risultano anche quelle che assolvono allo stesso compito (ovvero cesura tra le scene) negli affreschi della Cappella Loffredo (cfr. in particolare quella alla sinistra della scena del *Miracolo di San Giovanni*) (sempre in Santa Croce), ma un parallelo ancor più stringente va rintracciato soprattutto con quelle scolpite nel tabernacolo di Orsanmichele di Andrea Orcagna (1359), soprattutto all’interno della volta che sovrasta il tabernacolo, e in ultimo con quelle presenti nell’affresco staccato raffigurante l’Inferno di Andrea di Cione (Firenze, Santa Croce)..

<sup>168</sup> nelle *Lettere Sanesi* di Guglielmo della Valle, viene citato un passo dell’erudito antiquario Giovanni Battista Bolvito (attivo nella seconda metà del Cinquecento), GUGLIELMO DELLA VALLE, 1785, p. 144.

mantello, con degli astanti sul lato destro della scena (fig. 32).<sup>169</sup> In merito istituirei un confronto di tipo esclusivamente iconografico. Mi riferisco alla scena (più tarda, 1407) affrescata da Spinello Aretino nel Palazzo Pubblico di Siena, dov'è raffigurato papa Alessandro III che riceve un ambasciatore, con gli astanti sia a fianco del Papa che all'esterno dell'architettura in questione (fig. 33). L'impostazione è molto simile, tuttavia l'abito della figura che fronteggia Guglielmo è alquanto vago per farci identificare con certezza la figura in questione, il frammento di mantello con bordo esterno in oro potrebbe distoglierci da questa idea, considerando che il manto del papa era di color rosso.

Si tratta probabilmente del momento in cui Guglielmo viene fatto cavaliere, non dal Papa, ma dall'imperatore, quando venne incaricato di difendere la Marca di Spagna posta sotto l'autorità di Ludovico, figlio di Carlo Magno.

Sul lato sinistro della stessa scena compaiono dei cavalli in una posizione che ricorda quelli della scena della crocifissione tratta dalla *Bible Moralisée* del maestro di Giovanni Barrile,<sup>170</sup> ma purtroppo la frammentarietà di quanto ci è pervenuto non consente di andare oltre.

Anche per questa scena è possibile rintracciare l'esatta ubicazione originaria. Sul lato Sud dell'ambiente in questione, nella parte alta, restano vaghi frammenti a prima vista poco identificabili, tuttavia con un'adeguata illuminazione e forzando con il *flash* ci si rende conto che affiorano diversi elementi importanti: sul lato destro sono leggibili con una certa chiarezza gli elementi che ci fanno collocare il comparto affrescato in questa sede: l'architettura, il basamento, la parte bassa della cornice, la figura inginocchiata del santo, ma soprattutto la figura in piedi che lo affianca.

Comprendendo l'originaria collocazione dell'affresco ci si rende inoltre conto che l'ambiente in questione (parte del vecchio portico d'ingresso) doveva avere una struttura architettonica diversa. Sia questo pannello, che quello che lo affianca sulla destra sono infatti tronchi nella parte alta, su cui si è andata a sovrapporre una volta, evidentemente posteriore. Se ne ricava che quest'ambiente doveva svilupparsi (in origine) per un'altezza superiore a quella attuale.

A darcene ulteriore conferma è il fatto che questo ambiente in origine non era infatti collegato alle cappelle laterali. Lo si ricava sia dal dislivello del piano di calpestio che dall'apertura, evidentemente recente, del vano che mette in comunicazione i due ambienti, ma soprattutto

---

<sup>169</sup> La figura di Guglielmo di Gellone rappresenta da sempre un caso di *contaminatio* con la figura di Guglielmo di Malavalle, vissuto nel XII secolo, esempio al limite della sovrapposizione biografica. Si potrebbe addirittura ipotizzare che la scena che vede il Santo in ginocchio di fronte ad una figura vestita di bianco sia una *contaminatio* che ricorderebbe la visita di Guglielmo di Malavalle a papa Innocenzo II, effettuata quando il Santo, dopo una vita trascorsa prestando servizio militare, si recò a Roma per visitare le tombe degli apostoli e chiedere al papa il perdono dei suoi peccati e un'adeguata penitenza. Cfr. SERGIO MOTTIRONI, 1966, coll. 471 - 473.

<sup>170</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 9561.



dal fatto che gli affreschi non tenevano conto di questa apertura, sono infatti stati evidentemente danneggiati (su entrambi i lati, come vedremo) dall'alterazione della struttura (figg. 30 e 31).

- Dai residui larvali degli intonaci è possibile rendersi conto che il frammento che raffigura una scena di Rissa si trovava esattamente alla sinistra della scena sopra descritta (fig. 34).

Sono infatti evidenti a stento le *silouhette* delle due figure che subiscono le percosse di un personaggio non ancora identificato.

Tuttavia, alla luce di quanto detto sopra, credo che si possa quantomeno avanzare un'ipotesi. Si tratta a mio avviso di un momento precedente alla conversione di Rinoardo, momento in cui evidentemente il saraceno era visto come fomentatore di sommosse.

La clava sembra infatti assolutamente identica a quella impugnata da Rinoardo nella scena della conversione. L'assenza del volto del personaggio ci fa mantenere il concetto ancorato al molo delle ipotesi, ma quelle gambe muscolose, la corporatura possente e la clava mi sembrano indizi da non sottovalutare. Anche la collocazione dell'affresco tornerebbe coerente con il tutto. La scena è affiancata al momento in cui Guglielmo di Gellone viene insignito cavaliere, posta in alto rispetto alle altre scene. Si tratta di due scene che cronologicamente precedono la conversione di Rinoardo ad opera del santo già fatto cavaliere.

- A Castelnuovo si trova un altro frammento iconograficamente poco rilevante, ma la sua struttura mi pare importante spia per aggiungere ulteriori considerazioni in questa piccola ricompattazione del ciclo.

Si tratta di un angelo raffigurato entro una figura geometrica che combina un rombo ed un rettangolo (fig. 35). All'esterno si creano numerosi racemi inclusi a loro volta in una cornice che si sviluppa in diagonale sul lato sinistro, facendoci ipotizzare una collocazione angolare dell'affresco. Una traccia della collocazione originaria è ben evidente a Casaluze, sempre nell'ambiente di cui ci stiamo occupando. Sulla parete est, in alto, sul lato sinistro, emerge una traccia piuttosto chiara della presenza del lacerto in questione.

Si tratta in effetti del principio di una volta, che copriva il portico e soprattutto doveva presumibilmente essere completamente affrescata.

L'ambiente in questione deve aver evidentemente subito manomissioni architettoniche assai invasive (forse anche in momenti successivi) che, rispetto alle piccole porzioni affrescate deducibili dai frammenti di sinopie ed affreschi, hanno alterato pesantemente la struttura originaria.

Considerando che l'angelo in esame era parte del principio di una volta si presume che l'altezza del portico doveva essere maggiore rispetto al presente. La cosa è confermata osservando la non meno articolata ed alterata struttura della stanza sul lato Ovest.

L'aspetto architettonico in questo caso ci viene in soccorso per considerazioni ed ipotesi di tipo storico-artistico e conferma quanto ipotizzato sopra.

Osservando l'ambiente, sia in pianta che dal vivo, si nota subito un'anomalia. All'interno vi è infatti una strana rientranza che mal collima sia con l'affresco dov'è raffigurato Guglielmo di Gellone, che con le strutture voltate recentemente, a cui ho appena accennato.

Si tratta del retro della parete su cui è l'affresco seicentesco raffigurante san Benedetto. Questa evidente anomalia nella struttura conferma l'idea di una parete divisoria aggiunta in seguito; non si spiegherebbe altrimenti la palese diversità strutturale ben visibile soprattutto all'interno dell'ambiente; a ciò si aggiunga che la parete in questione è totalmente priva di qualsiasi traccia di affreschi e di sinopie.

Esaminiamo gli affreschi rimanenti:

- La parte alta di una chiesa, con una parte montuosa sul lato destro ed un albero che spunta nella parte superiore (fig. 38); la scena potrebbe riferirsi all'avvenuta costruzione del monastero di Gellone. Anche di questa è possibile rintracciare l'originaria ubicazione grazie al contorno del frammento, che torna alla perfezione nella parte che sovrasta la porta di accesso al nostro ambiente (fig. 39). L'assenza totale della parte bassa della scena conferma che l'apertura di questo vano dovette avvenire in un momento successivo, in quanto gli affreschi dovevano susseguirsi verosimilmente su due registri in una soluzione di assoluta continuità, la stessa finestra non era calcolata in quanto altre due scene sono state malamente distrutte per la sua apertura sul lato Sud (fig. 38, in foto a destra), confermando nuovamente l'originaria funzione di quest'ambiente:

- La parte alta di un palazzo, che molto ricorda alcune architetture pistoiesi; difficile è comprendere cosa fosse rappresentato nella parte bassa, dove si intravede una figura inginocchiata di fronte ad un'altra, con le due mani che si congiungono (fig. 40). È probabile che essa si trovasse in origine sul lato sinistro della finestra e che l'apertura di questa abbia causato la perdita della parte bassa.

Tutti gli affreschi descritti sopra sono oggi ubicati a Castelnuovo; tuttavia è stato possibile appurare che, oltre al pannello con la colomba che sovrastava San Pietro Celestino, almeno un altro pannello sia stato disgiunto da questo ciclo ed è rimasto in ombra.

- Dalle foto degli archivi di Capodimonte e Castel Sant'Elmo è emersa infatti un'altra scena,<sup>171</sup> anch'essa purtroppo assai frammentaria, che va sicuramente attribuita a Niccolò di Tommaso. L'affresco non è esposto in Cappella Palatina, ma conservato nel cosiddetto "deposito rotondo" di San Martino. Dalle poche parti superstiti intravediamo: il Santo a cavallo che gesticola con una persona di cui si vedono solo le mani giunte in preghiera; in alto c'è una figura che cammina portando con sé un cesto colmo di pietre (?) e a sinistra si vede il perimetro murario di un edificio in costruzione, il braccio di una persona che dà delle indicazioni ed un altro manovale in alto a sinistra intento all'innalzamento del muro (fig. 41). Si tratta, a mio avviso, della scena che rappresenta la costruzione dell'abbazia di Gellone (in una vallata dei Pirenei), fondata da Guglielmo nell'804.<sup>172</sup>

Significativo il fatto che anche in questo Raimondo scelse di far rappresentare una figura assai vicina al suo ideale, considerando che si tratta di un uomo di guerra che poi decise di fondare un monastero e di viverci.<sup>173</sup>

Va a questo punto prospettata una nuova ipotesi: tornando ancora alle parole di Padre Donato da Siderno:

"li padri celestini di Casaluce (...) si veggono dipinti inanzi la porta della Chiesa à man manca, che fabbricano dentro al Castello un Monastero, e nel medesimo luogo a man destra vi è dipinto il nostro Glorioso Padre San Pietro Celestino in sedia Pontificale con li suoi Monaci."

Alla luce di tutte le ipotesi fatte e considerando che a fronteggiare il tabernacolo di San Pietro Celestino doveva essere proprio questa scena (nel portico), non escluderei che sia questa la scena a cui si riferisce il commentatore seicentesco che, ricordiamo, scrive prima del 1622, quando la parete divisoria non era ancora stata innalzata e la struttura era ancora integra.

---

<sup>171</sup> Dopo il restauro: negativo n. 1688 M, senza data. Prima del restauro: negativo n. 456488, data: 01/09/1972.

<sup>172</sup> Strana la decisione di esporre tutti i pannelli, di cui quasi tutti in stato frammentario, eccetto questo (e la parte superiore del tabernacolo). Molto probabilmente la scelta è dovuta alla mancata comprensione degli episodi, come emerge sia dai pannelli museali che da quanto scritto finora in merito agli affreschi.

<sup>173</sup> L'organizzazione della vita regolare venne affidata da Guglielmo a San Benedetto di Aniane, monaco visigoto morto nell'821 che tentò un esperimento di riforma dell'ordine benedettino. Guglielmo stesso prese l'abito a Gellone il 29 giugno 806 ed in quest'ottica viene ulteriormente giustificata la presenza di san Benedetto, fondatore dell'ordine, nell'affresco dell'atrio di Casaluce. Cfr. ROMBAUT VAN DOREN, 1966, col. 468.

Possiamo riassumere le considerazioni fatte in uno schema che mostra in che posizione dovevano essere disposti gli affreschi lungo la parete Est del portico (figg. 42 e 43), stessa cosa è stata fatta per la parete Sud (fig. 43). Da questa ricostruzione appaiono chiare diverse cose: il ciclo doveva svolgersi su due registri: quello inferiore è stato pesantemente danneggiato dall'apertura di una porta (fig. 42 al centro) e doveva estendersi a destra fino all'angelo che rappresenta il principio della volta del portico, mentre (a sinistra) fino al portale della chiesa. È probabile che a danneggiare tutte le parti superiori sia stata l'aggiunta di un piano nobile (oggi esistente) che ha reso necessaria anche la costruzione del pilastro nel lato destro.

La parete Sud è invece stata danneggiata nella parte centrale dall'apertura di una finestra (anch'essa moderna in quanto gli affreschi evidentemente non ne tenevano conto). Dalla ricostruzione di questo lato emerge inoltre che le colonne tortili dovevano suddividere le scene sia nella parte inferiore che in quella superiore.

Per concludere: le parti dipinte da Niccolò di Tommaso si trovavano fino agli anni '70 del Novecento lungo tre lati del portico d'ingresso alla chiesa, che potremmo immaginarci in un assetto assai diverso da quello attuale. È probabile che il portico fosse interamente aperto sul lato d'accesso, in quanto non vi sono tracce di affreschi su questa parete. Tuttavia quanto detto resta un'ipotesi (fig. 46).

#### ***1.4 Questioni di cronologia su Niccolò di Tommaso a Napoli***

Partiamo da una semplice constatazione: Raimondo del Balzo viene raffigurato, nell'affresco di Casaluce, in tardissima età, con le fattezze assai simili a quelle che ritroveremo nel suo sepolcro a Santa Chiara: canuto, con pochi capelli e rughe ben evidenti (fig. 9).

Una volta appurato che il castello di Casaluce venne di fatto interamente ricostruito sotto il patrocinio di Raimondo del Balzo e che nel portico della chiesa vi erano storie dipinte dal pittore fiorentino Niccolò di Tommaso che hanno un'iconografia strettamente legata alle origini della famiglia del committente, bisogna cercare di appurare una cronologia che sposi la presenza del committente a Casaluce con la presenza del pittore nel Regno. E' infatti necessario che, per un ciclo così poco usuale, quanto iconograficamente importante al fine di nobilitare le origini della propria famiglia, Raimondo abbia dovuto impartire indicazioni precise al pittore. Non è cosa ovvia che il committente risiedesse perennemente a Casaluce, considerando che dalla silloge documentaria del Barthelemy emerge che Raimondo molto dovette spostarsi nei propri domini, sparsi tra la Puglia, la Campania e la Provenza.

Le prime conferme che nella fase finale della sua vita il conte si trovava a Casaluce vengono fornite dalle fonti: nell'episodio cui fa cenno Scipione Ammirato,<sup>174</sup> ma soprattutto da Gian Battista Carrafa<sup>175</sup> (confermato senza variazioni di sostanza dal di Costanzo),<sup>176</sup> il quale ricorda che il duca d'Andria Francesco del Balzo fu per lungo tempo in contrasto con la regina Giovanna,<sup>177</sup> contrasto che culminò con l'assedio che la regina mosse a Teano (residenza di Francesco del Balzo). Da qui il Duca riesce a scappare e a rifugiarsi in Provenza, da dove ritorna alla testa di un esercito di 15.000 uomini e si reca dal vecchio zio Raimondo nel suo Castello di Casaluce nel 1374 (un anno prima che Raimondo morisse).<sup>178</sup> Quanto scrive Gian Battista Carrafa nel 1572 testimonia che il conte di Soletto a quell'epoca si trovava (ormai vecchio) nella sua residenza di Casaluce e che fu proprio Raimondo del Balzo a rimproverare aspramente Francesco d'Andria<sup>179</sup> per la sua condotta, intimandogli di rinunciare all'impresa e cercare di recuperare i propri beni tramite l'aiuto del Papa Gregorio XI, suo parente.<sup>180</sup>

Alle fonti citate va ad aggiungersi come prova più evidente il documento che parla del testamento che in punto di morte dettò Raimondo del Balzo. In questo documento viene espressamente detto che Raimondo del Balzo si trovava nella casa di *Salvator de Silvestro* di Aversa, il centro abitato più vicino a Casaluce.<sup>181</sup>

A ciò va aggiunta una notizia di non poco interesse, che conferma e chiarifica il passaggio di testimone da Raimondo a Giacomo Arcucci: "Il conte Camerlengo zio del Duca d'Andri, morì

---

<sup>174</sup> Cfr. SCIPIONE AMMIRATO, 1580, p. 238.

<sup>175</sup> Cfr. GIAN BATTISTA CARRAFA, 1572, cc. 133 v. – 134 v.

<sup>176</sup> Già dal Cinquecento Angelo di Costanzo scrive che *Raimondo del Balzo (...) gran Camerlengo del Regno, e persona per l'età e per la bontà venerabile, e di grandissima autorità, il quale stava in un suo Casale detto Casaluce*. Cfr. ANGELO DI COSTANZO, 1581, p. 189.

<sup>177</sup> Sulla figura di Giovanna I d'Angiò cfr. EMILE G. LEONARD, 1932-1936.

<sup>178</sup> "Nel 1374, con numero di 15 mila soldati, venne tanto innanti, che prese Capua e Aversa; il conte Camerlengo de casa del Balzo si truovava in un casale vicino Aversa, detto Casaluce, il qual era zio carnale del duca d'Andri, persona di gran rispetto, e di molta riverenza, per la bontà e virtù sua; il Duca gli andò a visitarlo, e con tutto che'l conte l'accogliesse caramente per lo stretto vincolo del parentado, non lasciò di riprenderlo con acerbissime parole, dicendo, che co'l primo atto di disobbedienza alla Regina sua parente e padrona, haveva fatto vergogna a Casa del Balzo ch'in ogni tempo haveva avuto fama di produr cavalieri leali, e fedeli, ma con questo secondo di venir ad invadere il Regno, l'havria rovinata a fatto, perché tutti i Baroni, parte per il debito con la Regina, parte ancora per non comportare che con l'insolenza sua potesse opprimere gli altri, facevano grandissimi apparati, e fra pochi di sarebbero discesi gli sanseverineschi, che possedeuano in quel tempo stati grandi in Calabria, in Basilicata, e Puglia, & avevano assai concorso di gente bellicose, e congiungendosi co i Marzani, & altri arebbono fatto un terribil essercito, al qual non havrian potuto resistere i suoi avventurieri, e trovando il contrario di quel che forse egli avea promesso, cioè molto pericolo, e poco guadagno, l'havriano abbandonato, o dato in man della Regina, e che sarebbe assai meglio andarsene, e cedere al tempo, ch'egli si confidava, passata questa furia, far che la Regina gli havesse perdonato, e rimesso nello stato. Il Duca mosso dall'autorità di così virtuoso cavaliere promise di farlo, e tolto commiato da lui, hebbe in dono alcuni danari, & una buona quantità di vasi d'Argento, & andò in Puglia, e stando un dì accampato presso Spennazuola, si partì la notte verso Montescaglioso, e da là fuor di Regno." GIAN BATTISTA CARRAFA, 1572, cc. 133 v., 134 r. In merito cfr. anche FERRANTE DELLA MARRA, 1641, p. 72.

<sup>179</sup> Bartolomeo Capasso ipotizza invece che Francesco rinunciò all'impresa perché "gli mancassero i denari per mantenere tutto quella gente" e non perché venne convinto dallo Zio Raimondo ad Aversa (cioè nel castello di Casaluce, presso Aversa). Cfr. BARTOLOMEO CAPASSO, 1881, 2, p. 327.

<sup>180</sup> Cfr. ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, p. 421.

<sup>181</sup> Appendice documentaria n. 15

vecchio, e di santissima vita, il quale per parte di madre era nipote a Re Carlo Secondo, e fu sepolto a Santa Chiara di Napoli; costui edificò Casaluce appresso Aversa un miglio, del che la Regina Giovanna ne prese dolor infinito, e diede l'ufficio del Gran Camerlengo à Giacomo Arcuccio da Capri, huomo di gran prudenza, e ricco, era signor dela Cirignola, e di molte altre terre.”<sup>182</sup>

La notizia è confermata da un documento trascritto da Barthelemy.<sup>183</sup>

Si tratta del Giacomo Arcucci presente nella lunetta affrescata da Niccolò di Tommaso nella Certosa di San Giacomo a Capri, il fondatore della stessa certosa. Ed è proprio con la morte di Raimondo del Balzo (senza eredi, essendogli premorti tutti e quattro i figli) che egli “ereditò” il titolo di conte di Minervino.<sup>184</sup> Abbiamo quindi tre committenti legati ad un unico pittore: la regina Giovanna (in merito al polittico di Sant'Antonio Abate a Foria), Raimondo del Balzo gran camerlengo (per gli affreschi di Casaluce), il successore alla carica di Raimondo: Giacomo Arcucci (per la lunetta di Capri).

Provarei a riconsiderare il problema di Niccolò di Tommaso a Napoli partendo da dati di tipo stilistico e valutando quanto è stato scritto di recente sull'argomento.

Stilisticamente non si possono disgiungere gli affreschi di Casaluce da quelli del convento di Sant'Antonio Abate (o del Tau) a Pistoia.<sup>185</sup> Osservando l'impianto stilistico delle pitture napoletane e pistoiesi ci si rende conto che i due cicli devono essere necessariamente avvicinati, più di quanto si sia genericamente detto. Questo emerge non solo osservando che le colonne tortili raffigurate da Niccolò sono esattamente identiche nei due cicli, a differenza di altri affreschi del pittore, come quelli di San Miniato al Monte, in cui le colonne sono vicine, ma mai identiche come in questo caso a quelle del ciclo di Casaluce. Per non parlare della tipologia dei monti e la particolare tipologia di finestre, ma soprattutto la ripresa dei medesimi elementi decorativi.

Grazie a un documento reso noto nel 1970 da Lucia Gai,<sup>186</sup> ma già trascritto nel Seicento,<sup>187</sup> conosciamo l'anno di un pagamento registrato per alcuni lavori nella cappella di San Jacopo

---

<sup>182</sup> GIAN BATTISTA CARRAFA, 1572, cc. 134 r., 134 v. La notizia è confermata anche da ANGELO DI COSTANZO, 1580, p. 189, con l'aggiunta del suo ritorno in Provenza: *come fu giunto alla campagna d'Andria procurò che si fosse posto in ordine un naviglio, e discese alla marina, e s'imbarcò, e ritornò in Provenza a ritrovare il Papa.*

<sup>183</sup> Appendice documentaria, n. 16.

<sup>184</sup> Filiberto Campanile afferma che “Raimondo del Balzo comprò la città di Minorbino con i suoi casali iscaduti alla corte del Re per rebellion di Gianpietro e Luigi Pipin fratelli”. Cfr. FILIBERTO CAMPANILE, 1618, p. 150.

<sup>185</sup> Fu Richard Offner ad attribuire l'intero ciclo a Niccolò di Tommaso, prima di Offner gli affreschi venivano attribuiti al pittore pistoiese Antonio Vita, o Antonio di Vita, pittore pistoiese ricordato dal Vasari come scolaro dello Starnina. Cfr. RICHARD OFFNER, 1925, e ancora RICHARD OFFNER, 1956.

<sup>186</sup> LUCIA GAI, 1970, 2.

<sup>187</sup> Da Pandolfo Arferuoli e Sigismondo Conti.

in Duomo a favore di Maestro *Niccolao da Firenze, che dipingie la Cappella di Messer lo Comandatore*. Sulla base di un altro documento la Gai appurò che *Messer lo Comandatore* altri non era che il sopristante della «magione» dei cosiddetti frati del Tau, confermando in questo modo l'attribuzione dell'Offner e dando anche un'ancora cronologica alla presenza di Niccolò di Tommaso a Pistoia, fissata al 1372.

Si innesta a questo punto una problematica: l'altro dato cronologico su Niccolò di Tommaso è la data apposta sul polittico di Capodimonte (unica opera firmata e datata del nostro pittore),<sup>188</sup> cioè 1371 (che coincide con la fondazione del convento del Tau di Foria, al quale il trittico era destinato). Esso quindi precede di pochissimo gli affreschi pistoiesi. La vicinanza tra le due opere viene anche confermata dal confronto tra gli angeli degli affreschi di Pistoia e quelli del trittico di Napoli: non solo si tratta sicuramente della stessa mano, ma si tratta della stessa mano nello stesso momento.<sup>189</sup>

Considerando inoltre che sia per Napoli che per Pistoia il pittore dovette lavorare per lo stesso ordine, non è difficile ipotizzare che alle spalle dovette esservi un nesso comune. Già Enzo Carli ricorda come all'epoca del polittico era precettore della chiesa degli antoniniani di Foria fra Giovanni Guidotti, fondatore anche della chiesa del Tau di Pistoia.<sup>190</sup>

Si aggiunga inoltre che Giovanni Guidotti si trasferì a Napoli nel 1369 assumendo la posizione di *precettore generale di Napoli e Puglia*, divenendo figura fondamentale nell'espansione dell'ordine ospedaliero di sant'Antonio nel Regno.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> Questa firma ha avuto una lunga vicenda interpretativa poiché, mentre dice esplicitamente *Nicolaus de Tomasii de Florentia fecit 1371*, fu invece fraintesa gravemente dagli scrittori napoletani successivi che incominciarono a occuparsene soltanto nel Seicento, quando ormai la memoria storica del fatto si era appannata, e dall'erronea lettura di questa firma nacque il mito di un pittore napoletano, Colantonio del Fiore ("Cola de Fiore"). Di questa lettura sbagliata ha fatto le spese gran parte della tradizione napoletana sulla pittura del Trecento, fino al Settecento avanzato nelle Vite di Bernardo De Dominici, che dedica addirittura una biografia a questo Colantonio del Fiore, il quale avrebbe caratterizzato tutta l'arte napoletana dalla fine del Trecento fino alla metà del Quattrocento. Ne risultò una biografia leggendaria, in parte inventata, in parte appoggiata a verità, che faceva coincidere questo mitologico Cola del Fiore con il Colantonio storico che invece è il grande maestro di Antonello da Messina, celebrato giustamente da Pietro Summonte al principio del Cinquecento nella lettera famosa che ristabilisce la situazione. Ma la lettura corretta della firma di questo trittico verrà soltanto nella seconda metà dell'Ottocento, quando un grande conoscitore di pittura dei primitivi trecenteschi, Giovan Battista Cavalcaselle, riesce a ristabilire la lezione corretta della firma e per la prima volta rispolvera la memoria di questo Niccolò di Tommaso da Firenze, con la data del 1371.

<sup>189</sup> La vicinanza tra gli affreschi di Pistoia e il trittico di Napoli è stata sottolineata da Ferdinando Bologna in due conferenze sullo stesso tema: *Niccolò di Tommaso e la Certosa di Capri*, del 15/06/2001, e *Novità su Niccolò di Tommaso*, 10/5/2006, Santa Maria Capua Vetere (Ce).

<sup>190</sup> "Estremamente probabile quindi, per non dir certo, che il Guidotti, il quale aveva conosciuto Niccolò di Tommaso a Firenze (e doveva averlo visto lavorare anche a Pistoia, se di lui è un affresco datato 1350 nel palazzo comunale di questa città), lo avesse chiamato, o fatto chiamare dalla regina Giovanna, a Napoli, e subito dopo avergli fatto eseguire il polittico per la sua chiesa gli avesse commesso la decorazione pittorica per la chiesa pistoiese da lui fondata e continuamente sovvenuta anche durante il suo lungo soggiorno a Napoli, dove il generoso frate si spegneva intorno al 1385." ENZO CARLI, 1977, p. 4.

<sup>191</sup> Su Giovanni Guidotti cfr. VITTORIO CAPPONI, 1972 (I ediz. 1878), pp. 237-239. Cfr. anche: SABATINO FERRALI, 1966.

A questo punto si prospetta la seguente possibilità: accorpare gli affreschi di Casaluce, di Capri ed il polittico di Sant'Antonio abate agli anni 1370-71 (ipotizzando che la presenza del pittore a Napoli debba farsi cadere nel giro di questi anni). Enzo Carli afferma, sulla scorta di quanto scritto dal Bologna, che il polittico di Sant'Antonio Abbate attesta che nel 1371 Niccolò di Tommaso si trovava a Napoli<sup>192</sup> e che il tabernacolo di Raimondo ed Isabella del Balzo sarebbe “contemporaneo o di poco anteriore al polittico di Capodimonte”. A rendere la cosa poco probabile sono una serie di argomenti che si cercherà di definire.

Il primo riguarda le vicende costruttive della certosa di San Giacomo a Capri. Già Roberto di Stefano evidenziò che, nonostante Giacomo Arcucci fece voto nel 1363, i lavori di costruzione della certosa non dovettero iniziare prima del 1371,<sup>193</sup> stesso anno in cui Giacomo Arcucci faceva realizzare a Capri alcune strade nel centro e fortificare fabbricati. Fece inoltre restaurare, nello stesso anno, la basilica di San Costanzo a Marina Grande.<sup>194</sup> La conferma ce la dà Benedetto Tromby, il quale riporta che nel 1373 Giacomo Arcucci pregava la Regina affinché procurasse d'ottenere i soggetti che dovevano abitare nella certosa di Capri, ormai *già mediocrementemente assestata* (...).<sup>195</sup> Sarebbe improprio quindi accorpare al 1371 (data del polittico) l'esecuzione della lunetta di Capri, visto che nel 1373 la Certosa di Capri risulta ancora *mediocrementemente assestata*, ed è quindi poco probabile che il tabernacolo fosse già stato affrescato prima di quell'anno.

Si potrebbe allora ipotizzare che il pittore fosse presente a Napoli in due momenti: nel 1371 per l'esecuzione del polittico e dopo il 1372, ovvero dopo gli affreschi di Pistoia per l'esecuzione del tabernacolo di Capri e degli affreschi di Casaluce. Il problema è che, se è vero che il polittico di Capodimonte in effetti è datato e che la presenza di Niccolò di Tommaso in città è innegabile vista l'esistenza degli affreschi a Casaluce ed a Capri, nulla impedisce di pensare che il polittico poté essere dipinto altrove e spedito a Napoli (e come ben sappiamo non sarebbe il primo caso). Va inoltre ricordato che il polittico napoletano è l'UNICA OPERA FIRMATA del pittore fiorentino, e la cosa potrebbe ancor più avvalorare l'ipotesi visto che, dovendo spedire un'opera a Napoli, il pittore fu tenuto a “marchiarla” e che fu proprio la spedizione di tale opera il biglietto da visita che determinò poi la chiamata del pittore nel Regno per la realizzazione degli affreschi. Va inoltre considerato che il polittico è ancora un'opera tanto “orcagnesca e sacrale” (per dirla con il Boskovits) e non sembra risentire della cultura napoletana.

---

<sup>192</sup> Quasi tutti si basano su tale data come testimonianza della presenza del pittore in città, cfr. ANGELO TARTUFERI, 1985, pp. 5-6; cfr. anche MIKLÓS BOSKOVITS, 1975, p. 35.

<sup>193</sup> Cfr. ROBERTO DI STEFANO, 1982, p. 239, nota 11.

<sup>194</sup> Cfr. ROBERTO DI STEFANO, 1982, p. 167, con relativa bibliografia.

<sup>195</sup> Cfr. BENEDETTO TROMBY, 1776, Vol. I, p. 21.



L'ipotesi della spedizione del polittico viene presa in considerazione da uno scritto recente di Aislinn Loconte,<sup>196</sup> rimettendosi a due considerazioni: la prima secondo la quale a partire dal 1373 il nome di Niccolò di Tommaso non compare più negli elenchi degli artisti operosi a Firenze (ASF - prestanze) e la seconda che il suo nome non riappare prima *dell'Ottobre del 1375*, quando egli viene nominato con un nuovo indirizzo.<sup>197</sup>

Aislinn si rimette inoltre ad un altro importante scritto di Erling Skaug (1996),<sup>198</sup> il quale argomenta che le *punch marks*, ovvero le punzonature del trittico di Niccolò sono molto simili a quelle di un folto gruppo di ben noti artisti operosi a Firenze negli anni Sessanta e Settanta del Trecento ed aggiunge che “the inclusion of this specific type of gold tooling on the Capodimonte altarpiece indicated that the work was produced in a location where Niccolò had close contact with other Tuscan painters and was able to share their tools; most likely Florence.”

A ciò va ricordato che Niccolò nel 1372 era ancora a lavoro nel convento del Tau di Pistoia e che non ricevette pagamenti per quegli affreschi prima del dicembre di quell'anno.

Va dato per certo che l'affresco del tabernacolo di Casaluce dovette essere eseguito quando Raimondo era vistosamente anziano, in un momento vicino all'esecuzione del sepolcro di Santa Chiara, viste le dettagliate somiglianze fisionomiche e considerando che le fonti sopra citate confermano che nella fase tarda della sua vita Raimondo dimorava a Casaluce. A ciò si aggiunga quanto riportato da Giovan Battista Carrafa, il quale afferma (riferendosi alla morte di Raimondo, gran camerario del Regno) *del che la Regina Giovanna ne prese dolor infinito, e*

---

<sup>196</sup> Cfr. AISLINN LOCONTE, 2003-2004 (edito nel 2005), pp. 45-67.

<sup>197</sup> Cfr. *Ivi*, p. 60, nota 33. Il pittore non è più documentato nell'anno 1373 (Cfr. ASF, *Prestanze*: 226, Santo Spirito; 227, Santa Croce; 228, Santa Maria Novella; 231, San Giovanni), stessa cosa per il 1374-75 (ASF, *Prestanze*: 234, Santo Spirito; 239, San Giovanni e Santa Maria Novella; 240, Santo Spirito; 241, Santa Croce; 234, San Giovanni e Santa Maria Novella), Solo nell'Ottobre del 1375 viene nuovamente nominato “Niccholaio di Tommaso dipintore” (ASF, *Prestanze*, 262, fol. 41 *recto*). Tali documenti sono stati discussi da: ANDREW LADIS, 1989, note 17, 18. Gli ultimi documenti che registrano la presenza di Niccolò di Tommaso al Duomo di Firenze sono invece del 20/08/1366, cfr. CESARE GUASTI, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di stato*, Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1887, p. 178, doc. 155. In questo documentio *Nicholaum Tomasi* è nominato nell' *Electio magistrorum et pictorum pro faciendo desingnum. Predicti operarii concorditer elegerunt ad faciendum desingnum dicte ecclesie, qualiter debeat hedificari dicta ecclesia pro honore dicti Comunis: Nerium Fioravantis, Bencium Cionis, Franciscum Salvetti, Andream Cionis, magistros; et Taddeum Ghaddi, Andream Bonaiuti, Niccholaum Tommasi, Nerium Monis, pictores.* (*Delib.*, II, 71.), Mi pare cosa significativa la distinzione tra *magistros et pictores* e che Andrea di Cione assolvesse al compito di *magister*. Nel doc. successivo (n. 156, 28/08/1366) Niccolò di Tommaso viene semplicemente ricordato come *Niccholao* mentre Andrea Orcagna viene detto: *Andree Cionis vocato Archangnolo*, l'ordine con cui vengono nominati sia i pittori che i maestri sembrano procedere in ordine di importanza delle singole personalità, in quanto sono costanti nei due documenti citati, inoltre nel secondo documento si aggiungono i nomi di: *Andreuczo e di Nerio Fioravantis*, il primo viene inserito prima di Nerio di Mone ed il secondo dopo di esso, testimoniando quale fosse la gerarchia delle maestranze dell'epoca.

<sup>198</sup> Cfr. ERLING SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico : attribution, chronology, and workshop relationships in tuscan panel painting : with particular consideration to Florence, c. 1330/1430*, Oslo, Il C Nordic Group, The Norwegian section, 1994.

*diede l'ufficio del Gran Camerlengo à Giacomo Arcuccio da Capri.*<sup>199</sup> Non sarebbe improprio ipotizzare che l'affresco della Certosa di Capri dovette essere eseguito in un clima che vedeva l'ascesa di Giacomo Arcucci ed il progressivo avvicinamento di costui alla regina Giovanna, considerando che a Firenze il nome di Niccolò di Tommaso *does not reappear again until October of 1375*. Tenendo conto che Raimondo morì il 5 agosto di quell'anno (dopo aver fatto testamento ad Aversa il 29 luglio) potrebbe addirittura pensarsi che l'affresco di Capri venne eseguito proprio per esaltare l'investitura di Giacomo nel ruolo di Gran Camerlengo, avendo quindi una datazione assai precisa per la lunetta di Capri, ovvero, tra l'agosto e il settembre del 1375, subito prima del rientro di Niccolò a Firenze.

Per concludere, mi pare che la *summa* dei dati sopra esposti, possa porre solide basi per circoscrivere il soggiorno napoletano di Niccolò di Tommaso tra il 1373 e il 1375.<sup>200</sup> Tale soggiorno maturò evidentemente dopo che il pittore inviò nel Regno il polittico firmato e datato 1371, dipinto a Firenze, o molto probabilmente, a Pistoia.

## **2. Gli altri interventi pittorici**

Oltre all'atrio di ingresso, affrescato da Niccolò di Tommaso, sono – ed erano – presenti a Casaluce vaste porzioni di pareti decorate da maestri anonimi. Questi maestri sono stati considerati dei seguaci di Niccolò di Tommaso; dalla critica vengono infatti catalogati come maestranze della bottega del pittore operanti all'unisono col maestro fiorentino; in queste pagine, oltre a ricostruire l'ubicazione originaria anche di questi affreschi e rivederne l'iconografia, si proverà a ridiscutere questa posizione.

### **2.1 La decorazione della prima cappella (ora a Castelnuovo)**

---

<sup>199</sup> GIAN BATTISTA CARRAFA, 1572, cc. 134 r., 134 v. La notizia è confermata anche da ANGELO DI COSTANZO, 1580, p. 189.

<sup>200</sup> Entro questo triennio vanno anche racchiuse le opere di attribuzione al pittore ancora più o meno discussa: il crocifisso attualmente ubicato nei depositi del museo di Capodimonte ed il presunto “restauro” ad affresco del mosaico dell'abside sinistra della cattedrale di Salerno, su cui mi manterrei ancora cauto, in quanto lo stile può anche far pensare ad una mano vicina a quella di Niccolò di Tommaso, ma più tarda.

Attualmente l'ambiente più rappresentativo è senza dubbio quello che in origine era la prima delle quattro cappelle laterali e che oggi è messo in comunicazione diretta sia con la navata che con le cappelle successive (figg. 48, 49 e 50).

Quest'ambiente si presenta del tutto spoglio, in una condizione simile all'ambiente in cui erano dipinte le storie della vita di san Guglielmo di Gellone. Anche in questo caso le pareti interne sono cosparse di tracce di affreschi mal staccati.

Le pareti di quest'ambiente sono in condizioni di luminosità meno critiche rispetto al primo ambiente di cui è stata proposta la ricollocazione degli affreschi. La stessa operazione è in questo caso più impervia in quanto mancano del tutto le sinopie; dall'altro lato si è agevolati dalla presenza di poche, ma essenziali, foto anteriori allo strappo del 1971.

Le principali porzioni staccate sono oggi sulla parete sinistra della Cappella Palatina di Castelnuovo, la bibliografia su tali opere è assai rada e presumo sia importante riesaminarle anche alla luce di una folta presenza di pannelli (fino a poco tempo fa del tutto dimenticati) nei depositi del Museo di San Martino, pubblicati solo in tempi recenti.

Questi affreschi furono considerati da Ottavio Morisani opera di aiuti del pittore senese Andrea Vanni, a cui erroneamente Morisani attribuiva l'intero ciclo di Casaluce.<sup>201</sup> Dopo che Ferdinando Bologna, nel 1969, vi ravvisò la presenza di maestranze fiorentine, Pierluigi Leone de Castris ha riproposto la distinzione di due personalità anonime, battezzate già dal Morisani<sup>202</sup> come Secondo e Terzo Maestro di Casaluce.<sup>203</sup> Dal '90 in poi la fortuna critica sembra appiattirsi, a parte una serie di citazioni di tipo catalogafico.<sup>204</sup> Oltre ad alcuni spunti di discussione sull'iconografia, e ad alcune limature sulle attribuzioni, credo ci siano tuttavia ancora diversi punti da ridiscutere.

E' recentissima la stampa di un volume monografico su Casaluce a cui chi scrive ha partecipato limitatamente alle questioni di committenza; tuttavia, per la parte riservata agli affreschi che esaminerò a seguire, parte delle ipotesi che vengono fatte *ex novo*, sono a mio avviso poco condivisibili.<sup>205</sup>

Partirei dal riesaminare l'iconografia, iniziando proprio dai pannelli esposti sulla parete sinistra della Cappella di Santa Barbara a Castelnuovo, in ordine:

---

<sup>201</sup> Cfr. OTTAVIO MORISANI, 1947, pp. 91-92.

<sup>202</sup> Cfr. OTTAVIO MORISANI, 1947, p. 92. L'attribuzione al Vanni è dovuta al polittico proveniente dalla stessa chiesa, in origine firmato e datato, cfr. paragrafo 2.5.

<sup>203</sup> Cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1990, pp. 75-83.

<sup>204</sup> Cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1995, pp.180-182. cfr. anche PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1986 (ristampa del 2003), p. 498.

<sup>205</sup> TOMMASO STRINATI, 2007.

- Le scene dipinte sui primi due semilunettoni<sup>206</sup> sono identificate da Pierluigi Leone de Castris come: 'La chiamata di Pietro e Andrea' (fig. 51) e 'Cristo appare alla Vergine e agli apostoli' (fig. 52); ma l'iconografia va a mio avviso rivista.

La prima scena raffigura in effetti la chiamata di due apostoli pescatori; tuttavia, rileggendo il brano neotestamentario che descrive la chiamata di Pietro e Andrea, ci si accorge che il capoverso successivo descrive anche la chiamata di Giacomo e Giovanni di Zebedeo.<sup>207</sup> A distinguere le due scene è un particolare importante: la presenza del padre, intento a rassettare le reti: "(...) movendosi di là vide altri due fratelli, Giacomo di Zebedeo e Giovanni suo fratello: stavano rassettando le reti sulla barca insieme al loro padre Zebedeo. Li chiamò ed essi all'istante, abbandonata la barca con il padre, lo seguirono."<sup>208</sup>

Sembra evidente a questo punto che la scena sia da identificare come la Chiamata di Giacomo e Giovanni; non sarebbe giustificata altrimenti la presenza del vecchio Zebedeo in atto di "rassettare le reti". L'episodio è ribadito da Marco (1-19, 20).<sup>209</sup>

- Nel semilunettone adiacente è raffigurata una scena in un ambiente interno, dove si vede Cristo che punta il dito verso l'alto; di fronte a lui c'è una donna vestita da un mantello giallo che lascia intravedere un vestito scuro. L'episodio è stato interpretato come la scena in cui Cristo appare alla Vergine e agli apostoli.<sup>210</sup> Vanno però ridiscusse alcune cose: Cristo e i due santi sembrano raffigurati esattamente nello stesso modo, non ci sono elementi che possano identificare il Cristo come un Cristo post-Golgota; la Madonna è inoltre generalmente vestita con un manto blu, mentre il manto che copre questo personaggio femminile è giallo. Rileggendo le parti neotestamentarie in cui sono altresì presenti gli apostoli Giovanni e Giacomo si incorre nel seguente passo:

"Allora la moglie di Zebedeo insieme con i suoi due figli si avvicinò a Gesù e si gettò ai suoi piedi per chiedergli qualcosa.

Gesù le disse: 'Che cosa vuoi?' E la donna: 'Promettimi che questi miei figli staranno uno alla

---

<sup>206</sup> La ricollocazione di questo pannello è possibile grazie ad una foto dell'Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 2832RLX; fotografia eseguita il 24/4/1969.

<sup>207</sup> Pietro e Andrea vengono di solito raffigurati come uomini in età più avanzata. A ciò si aggiunga che l'iconografia dei primi episodi reattivi alla vita di Giovanni e Giacomo li presenta sempre come un uomo imberbe (Giovanni) e con barba (Giacomo). Si confronti a tal proposito GEORGE KAFTAL, 1965, coll. 578-583; 617-629. Nel recente volume su Casaluze la scena relativa alla chiamata di Giovanni e Giacomo viene correttamente identificata, cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 109.

<sup>208</sup> Matteo 4, 18-22.

<sup>209</sup> Con la variante secondo cui Zebedeo restò sulla barca con altri parenti a rassettare le reti.

<sup>210</sup> L'identificazione iconografica è stata poi successivamente confermata da Adele Leccia che precisa la scena identificandola con Cristo che appare alla Vergine, Giacomo e Giovanni. Cfr ADELE LECCIA, 2007, pp. 106, 107.

tua destra e uno alla tua sinistra quando tu sarai nel tuo Regno.’ Gesù rispose: Voi non sapete quel che chiedete! Siete pronti a 'bere quel calice di dolore che io sto per bere? I due fratelli risposero: ‘Siamo pronti!’ E Gesù: ‘Sì, certamente anche voi berrete il mio calice. Ma non posso decidere io chi sarà seduto alla mia destra e alla mia sinistra. Quei posti sono per quelli ai quali il Padre mio li ha preparati.’”

(Matteo 20, 20-23)

Osservando la scena ci sono tutti gli elementi per identificarla come Maria Salome che chiede i primi posti per i suoi figli. Innanzitutto va detto che la madre dei figli di Zebedeo viene comunemente identificata proprio con Maria Salome, che sarà presente al sepolcro assieme a Maria Maddalena (Maria di Magdala) e Maria *Jacobi* (madre di Giacomo il minore).<sup>211</sup>

Sull’identificazione di Maria Salome con la madre degli apostoli Giacomo e Giovanni la letteratura concorda all’unisono.<sup>212</sup>

Maria Salome (protettrice di Veroli)<sup>213</sup> viene inoltre raffigurata tradizionalmente con un soprabito giallo che copre il vestito scuro, spesso con la pisside in mano.<sup>214</sup>

Va inoltre aggiunto che nel semilunettone di Casaluce la santa tiene le mani giunte in atto di chiedere qualcosa a Gesù, il quale risponde con quel gesto emblematico, affermando che “quei posti sono stati dal Padre suo già preparati.”

Va ribadita l’importanza che si volle dare ad entrambi i santi nella chiesa di Casaluce. Non mancherei di sottolineare che al di sopra del portale d’ingresso della chiesa si trova una lunetta cuspidata che presenta un gruppo marmoreo con la Madonna con Bambino e ai lati si vedono due figure di santi che sono gli stessi dell’affresco:<sup>215</sup> San Giacomo Maggiore a destra,<sup>216</sup> mentre l’apostolo di sinistra è Giovanni evangelista, fratello di Giacomo Maggiore.

---

<sup>211</sup> L’identificazione è possibile grazie ai seguenti brani evangelici:

"C'erano là anche alcune donne che osservavano a distanza, tra le altre: Maria di Magdala, Maria madre di Giacomo il minore e di Giuseppe, e Salome".

(Marco 15, 40)

"Passato il sabato, Maria di Magdala, Maria madre di Giacomo, e Salome comprarono aromi per andare a imbalsamare Gesù"

(Marco 16, 1)

"Tra esse c'era Maria di Magdala, Maria madre di Giacomo e di Giuseppe, e la madre dei figli di Zebedeo"

(Matteo 27, 56)

<sup>212</sup> Cfr. ANGELO MARIA RAGGI, 1965. Cfr. ANTONIETTA CARDINALI, 1966.

<sup>213</sup> in quanto i suoi resti furono ritrovati nel 1209 a Veroli da Oddone – vescovo della città – in seguito ad una rivelazione che sarebbe stata fatta ad un tal Tommaso.

<sup>214</sup> L’assenza della pisside è ovvia in una scena del genere, proprio in quanto si riferisce ad un accadimento pre-Golgota.

<sup>215</sup> Cfr. Capitolo primo.

<sup>216</sup> Sull’iconografia di San Giacomo cfr. JUAN FERNANDEZ ALONSO, 1965, coll. 381-388.

Anticiperei che un altro San Giacomo era presente nel Polittico proveniente dalla stessa chiesa di Casaluce (oggi a Capodimonte).

Ribadire la presenza di questi due santi sia nel portale, che nell'iconografia degli affreschi e nel polittico di Casaluce fa assumere loro un'importanza particolare; potrebbe anche ipotizzarsi che si tratti dei nomi di due dei quattro figli morti prematuramente ai genitori, come ricorda la lastra marmorea.

Una volta appurata l'iconografia, vanno esaminati numerosi particolari stilistici. Il primo è un caratteristico modo di scorciare le bifore, con il capitello che vira eccessivamente da un lato. E' una particolarità che si ritrova soprattutto negli affreschi fiorentini di Agnolo Gaddi a Santa Croce; la cultura figurativa di queste scene è evidentemente fiorentina, seppur di qualità non altissima. I marmi della scena sulla destra riportano alla mente i finti marmi dipinti da Maso nella Cappella Bardi di Vernio. Ovviamente la scatola prospettica appare evidentemente più impacciata e meno convincente dei più alti esempi fiorentini, ma la cultura figurativa di questa maestranza parte evidentemente da Maso e dai cantieri trecenteschi di Santa Croce.

Volendo cercare un parallelo a Napoli, la cultura figurativa sembra assai vicina a quella della Cappella Pipino, nella chiesa di San Pietro a Majella; ne sono spia particolari morelliani quali le mani decisamente allungate degli apostoli inginocchiati che hanno davvero poco di plastico in entrambi i casi, oltre al modo di scorciare i caseggiati.

- Il lunettone successivo<sup>217</sup> presenta nella metà sinistra una scena assai frammentaria: si nota un canonico di spalle e due personaggi di cui sono integre solo le vesti. Uno dei due personaggi è sicuramente rappresentato anche nella scena successiva, in atto di dare l'elemosina ad una folla di personaggi ben caratterizzati: uno storpio, una donna con il figlio e altri poveri, di cui due indossano un cappello da contadino (fig. 53).

La scena era stata interpretata da Morisani come parte di un ciclo con storie di san Lorenzo. Leone de Castris<sup>218</sup> la identificò, invece, come l'Elemosina di sant'Antonio ai poveri. Il futuro santo, dopo aver udito il passo del Vangelo "se vuoi essere perfetto, va', vendi quello che possiedi e dallo ai poveri"<sup>219</sup> si sentì chiamato a seguire Dio e si recò nel deserto.<sup>220</sup> Questa seconda identificazione mi pare quella più corretta.

---

<sup>217</sup> La ricollocazione di questo pannello è possibile grazie ad una foto dell'Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 2831RLX, foto eseguita il 24-4-1969.

<sup>218</sup> Cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1990, p. 80.

<sup>219</sup> (Matteo 19, 21).

<sup>220</sup> Cfr. GEORGE KAFTAL, 1965. coll. 75-103.

Una scena che maggiormente potrebbe avvicinarsi iconograficamente alla nostra è dipinta su una tavola conservata alla Galleria dell'Accademia di Firenze; si tratta di un'opera grosso modo coeva al nostro affresco, dipinta da Matteo di Pacino (o Maestro della Cappella Rinuccini), che ha come soggetto proprio l'Elemosina di sant'Antonio.<sup>221</sup> Numerosi elementi sembrano tornare bene: a partire dalla porta aperta (seppur mal conservata e per lo più integrata a rigatino) di cui si vede lo stipite e la parte superiore, per poi proseguire con la scansione interna della parete. Anche alcuni personaggi sembrano tornare: il povero storpio (anche se si tratta di una tipologia molto diffusa nella pittura fiorentina del secondo Trecento) e il personaggio col cappello (figg. 54 e 55).<sup>222</sup>

A darci conferma dell'iconografia è un altro ciclo ad affresco meglio conservato, anche se posteriore al nostro di una cinquantina di anni. Si tratta del lunettone affrescato che si trova nel presbiterio della chiesa di sant'Antonio a Cascia e che sovrasta una serie di altre scene relative alla vita del santo. Sant'Antonio, come ricorda Iacopo da Varazze: "essendo di vent'anni, e udendo leggere nella chiesa: 'se tu vuoi essere perfetto, va e vendi ciò che tu hai, e da' a' poveri'", egli vendé tutto il suo e diedelo a' poveri e menò vita di romito."<sup>223</sup> L'affresco di Cascia è opera del Maestro della Dormitio di Terni, importante anonimo umbro dell'inizio del XV secolo.<sup>224</sup>

Nella chiesa umbra le due scene sono affrescate esattamente come quelle di Casaluce, sulla parte alta del lunettone, mentre in basso seguono gli episodi successivi della vita del santo. La scena della vocazione in chiesa è raffigurata con un'iconografia assai simile a quel frammento rimasto della rappresentazione in esame, con l'officiante di spalle e il santo non ancora convertito in prima fila seguito da altri personaggi.

A ciò s'aggiunga che a Casaluce tutto il registro inferiore vede dipinte le storie successive di sant'Antonio Abate, l'anomalia sta però nel fatto che al lunettone con le due scene dei santi Giovanni e Giacomo non sottostanno episodi della vita di costoro, ma il protagonista continua ad essere sant'Antonio abate.

---

<sup>221</sup> Cfr. FREDERICK ANTAL, 1960, fig. 73.

<sup>222</sup> Nel recente volume su Casaluce è stata riproposta l'idea del Morisani, che vede nella scena le Elemosina di san Lorenzo, il quale donò ai poveri tutti i beni della chiesa mentre il prefetto Cornelio Secolare voleva appropriarsene. In tal caso tornerebbe anche la scena ambientata in chiesa in cui Lorenzo si presentò al prefetto accompagnato dai suoi poveri definendoli il tesoro della Chiesa. Dal testo Adele Leccia sembrerebbe propendere per l'identificazione con le Elemosina di sant'Antonio Abate, tuttavia la scena viene pubblicata, con un punto interrogativo, come Storia di san Lorenzo, Cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 100.

<sup>223</sup> È proprio questa la scena con cui esordisce Iacopo da Varazze, descrivendo la vita di sant'Antonio. Cfr. IACOPO DA VARAZZE, 2000, Tomo II, p. 123. Ribadisce la cosa anche Kaftal: "Having heard in church the gospel that said: 'If thou wilt be perfect go and sell all that thou hast and give to the poor' (Matt. XIX, 21) he decided to dedicate his life to God." GEORGE KAFTAL, 1965, coll. 75-103.

<sup>224</sup> Tale maestro deve il suo nome al monumentale affresco raffigurante la Dormitio Virginis, conservato nella chiesa di San Pietro a Terni.

L'attuale ubicazione di questi lunettoni rende ben visibile tutto lo studio di linee tracciate prima della composizione dell'affresco, particolarmente evidenti lungo i bordi della scatola spaziale e all'altezza delle mani dell'elemosinante.<sup>225</sup>

- La scena successiva (tenendo sempre l'ubicazione di Castelnuovo come riferimento) raffigura i Funerali di sant'Antonio Abate (fig. 56). Il santo, secondo Iacopo da Varazze, morì alla veneranda età di 105 anni ("intorno agli anni CCCXL").<sup>226</sup> L'impianto prospettico ha fatto a giusta ragione pensare ad una strenua ripresa dei moduli giotteschi. A mio avviso l'eventuale richiamo a brani architettonici giotteschi andrebbe fatto con le scene assisiati quali: Gesù tra i dottori, ma soprattutto con la Presentazione al tempio (fig. 58, entrambi scene presenti ad Assisi, basilica inferiore, transetto destro).<sup>227</sup> Troppo poco (quanto azzardato) per ipotizzare la presenza di queste maestranze ad Assisi, ma abbastanza per ricordarci (seguendo le indicazioni di Previtali) che i moduli giotteschi venivano riproposti dal maestro in maniera costante e spesso palmare, operando piccolissime variazioni.<sup>228</sup> Considerando la presenza a Napoli dei perduti cicli dell'Antico e Nuovo Testamento dipinti dal maestro fiorentino, non è affatto improbabile che i modelli di questi maestri anonimi risiedano proprio negli affreschi giotteschi di Napoli, che potremmo ipotizzare come non troppo diverse da quelle esistenti ad Assisi e a Padova; i confronti che seguiranno continueranno a battere su questo punto.<sup>229</sup>

Tornando ai Funerali di sant'Antonio: questa scena viene attribuita a due maestranze, e credo a giusta ragione; non per la scatola architettonica in cui la scena è ambientata, come è stato anche supposto,<sup>230</sup> bensì per le fisionomie dei volti. Quelli frammentari sulla destra sono pacificamente attribuibili alla stessa mano che ha eseguito le due scene di cui si è trattato finora, anche le mani del santo defunto, e il panneggio arancione, appartengono alla stessa maestranza che si caratterizza per le dita estremamente allungate dei santi Giacomo e Giovanni, mentre tutti gli astanti sulla destra consentono e impongono di introdurre una nuova personalità pittorica in questo ciclo ed accennare al problema della ripartizione delle diverse mani, anche in riferimento a Niccolò di Tommaso. Se ne parlerà in seguito.

---

<sup>225</sup> Tale tecnica torna evidente anche in molte tavole del secondo Trecento, un caso analogo mi pare quello dell'Adorazione dei pastori di Luca di Tommè alla collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid. Cfr. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, MARIA DEL MAR BOROBIA GUERRERO, 1992, pp. 46, 47.

<sup>226</sup> Cfr. IACOPO DA VARAZZE, 2000, Tomo II, p. 127.

<sup>227</sup> Cfr. ELVIO LUNGHI, 1996, pp. 121 e 125.

<sup>228</sup> Cfr. GIOVANNI PREVITALI, 1967.

<sup>229</sup> Tuttavia credo che in questo caso vi sia anche la ripresa, seppur non letterale, di una scena dipinta nella Cappella Pipino in San Pietro a Majella, ambientata in un'architettura tripartita che riporta alla mente la nostra, soprattutto nel modo di svolgere la bifora e di scorciarla. Lo stesso panneggio cade in maniera compatta e creando effetti tubulari simili al nostro. Il clima è quello della pittura fiorentina a Napoli alla metà del secolo, o giù di lì.

<sup>230</sup> Cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 89.



Per comodità, e per non creare confusione, si continueranno a chiamare queste due maestranze: Secondo Maestro di Casaluce (a cui vanno attribuiti i Monaci dall'incarnato livido sulla destra) e Terzo Maestro di Casaluce (a cui vanno attribuite le scene dei lunettoni e le figure alla destra della scena con i Funerali del santo).<sup>231</sup>

L'affresco è facilmente ricollocabile sul registro basso della parete Ovest, grazie ad una foto dell'archivio di Castel Sant'Elmo, anteriore allo strappo.<sup>232</sup>

- Seguono, sulla parete della Capella Palatina, quattro pannelli con altrettanti santi. Tutti e quattro sono identificati con estrema vaghezza:

- Il santo che indossa un saio marrone, impugna un bastone con una mano, mentre nell'altra regge un libro (fig. 59); esso viene identificato sia da Leone de Castris che da Adele Leccia come Sant'Antonio Abate.<sup>233</sup> L'identificazione non porrebbe alcun tipo di problema, in quanto il santo presenta attributi abbastanza tipici ed evidenti, ovvero il saio e il bastone inclinato, oltre al libro, presente anche nel polittico che Niccolò di Tommaso dipinse per la chiesa dell'ordine di Napoli. L'unica stranezza (di cui però si è dato conto, poiché l'argomento non è mai stato affrontato) starebbe nel fatto che tale santo in origine doveva trovarsi nella parte interna della controfacciata della cappella, sulla destra. La cosa non rappresenterebbe affatto un problema, in quanto, come si sta dimostrando grazie alle poche foto storiche anteriori allo strappo e grazie alle porzioni di affresco residue, le scene della vita del santo dovevano trovarsi proprio all'interno della cappella. Il problema nasce dal fatto che è tuttora conservata *in situ* (non è stato staccato poiché scoperto con la campagna di restauri degli anni '80) un'altra rappresentazione dello stesso sant'Antonio, che però si trova esattamente nell'intradosso dell'ingresso alla cappella (fig. 60), su una porzione di parete adiacente a quella di cui si è parlato. Troveremmo in questo modo due volte lo stesso santo rappresentato su sezioni di muro perpendicolari tra loro, ma unite (fig. 61). A ciò va aggiunto che la rappresentazione del secondo santo (quello *in situ*) differisce da quella di Castelnuovo. Esso indossa un saio con un cordone scuro stretto in vita, nella mano sinistra impugna un rosario, mentre quello che oggi si trova a Castelnuovo ha con sé un libro, mentre manca del rosario (figg. 59 e 60).<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Nella recente monografia la scena viene attribuita per intero al Secondo Maestro, Cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 95 tuttavia credo che la distinzione delle due mani sia plausibile, lo stacco mi sembra evidente, non per l'architettura (come anche viene ipotizzato), quanto per la profonda differenza tra i visi del gruppo di destra con i due di sinistra.

<sup>232</sup> Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 41069M.

<sup>233</sup> Cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 94.

<sup>234</sup> L'iconografia di sant'Antonio abate con un libro chiuso in una mano e il bastone nell'altra è diffusissima, tra i tanti esempi si ricordino: una Madonna con bambino fra i santi Giovanni Battista e Antonio Abate alla Galleria

Avremmo lo stesso santo raffigurato su due porzioni di parete adiacente con una sottile differenza iconografica; cosa difficile da spiegare.

Va inoltre precisato che tra questi due santi non vi è alcuna distinzione di mano; il pittore è lo stesso che ha anche eseguito la parte di destra dei Funerali di sant'Antonio Abate sulla porzione di muro adiacente. Il confronto è palese.<sup>235</sup>

Già Ferdinando Bologna distingueva le due figure (assegnandole giustamente alla stessa mano), indicandone una come di Santo anacoreta e l'altra come Sant'Antonio Abate.<sup>236</sup>

Credo tuttavia che l'identificazione più certa sia con San Paolo, in quanto è realmente improbabile che si tratti ancora di sant'Antonio Abate (com'è stato riproposto di recente).<sup>237</sup>

La presenza di San Paolo torna perfettamente in un ciclo dedicato alla vita di Sant'Antonio Abate, considerando che è ben nota la vicenda dei due santi che si incontrarono nel deserto.<sup>238</sup>

Va infine ricordato che non mancano le raffigurazioni di san Paolo in semplice veste di anacoreta, senza il vestito di foglie di palma; forse il caso più celebre è quello del polittico del Sassetta (Washington, National Gallery of Art, fig. 62) in cui i due santi vengono raffigurati in maniera assai simile, li distinguono solo i due saii (quello di san Paolo è più chiaro, come sembra essere anche nel nostro caso).

L'arco d'ingresso alla cappella presenta sull'altro intradosso un santo di difficile identificazione, comunemente identificato con San Pietro (fig. 63). Si presenta con la mano destra chiusa a pugno, mentre la sinistra è coperta dalla veste.<sup>239</sup> E' probabile che il santo tenesse qualcosa nella mano chiusa a pugno, probabilmente un attributo abraso dal tempo. Stilisticamente la figura non può essere di altra mano che di quella che ha dipinto il vecchio Zebedeo, nella lunetta esaminata sopra, quindi il cosiddetto Terzo Maestro.

---

di Arte antica di Udine, Cfr. GIUSEPPE BERGAMINI, 2002, vol. I, p. 52, tav. 14. Si ricordino anche i casi della Galleria Nazionale di Palazzo Venezia a Roma: una valva di polittico con i Santi Giacomo apostolo e Antonio abate (attribuita a maestro toscano della fine del XIV secolo); il sant'Antonio raffigurato nel Polittico firmato da Nanni di Jacopo (documentato a Pistoia dal 1401 al 1404).

<sup>235</sup> Tutto ciò appare chiaro alla luce della ricostruzione del ciclo, nel senso che sarebbe assurdo quanto arduo, immaginarsi che questa maestranza avesse interrotto il suo lavoro per pochi centimetri e fosse andata ad affrescare il Sant'Antonio nell'intradosso dell'ingresso, lasciando invece che quello in "controfacciata" fosse dipinto dalla stessa maestranza che ha eseguito gli altri santi esposti a Castelnuovo oltre alle altre storie dei lunettoni (parlo del cosiddetto Terzo maestro). Nonostante ciò il Santo è attribuito al Terzo Maestro di Casaluce, mentre l'attribuzione va decisamente a favore del cosiddetto "secondo maestro", a cui spetta – a questo punto – la parte che va dai funerali del santo fino all'intradosso dell'ingresso.

<sup>236</sup> Cfr. FERDINANDO BOLOGNA, 1969, Tav. VII-73.

<sup>237</sup> Cfr. ADELE LECCIA, 2007, p. 94.

<sup>238</sup> Cfr. IACOPO DA VARAZZE, 2000, I, p. 123-129

<sup>239</sup> Tale posa ricorda ancora molte figure giottesche: mi riferisco soprattutto al San Bartolomeo che si trova nella Cappella di San Nicola (Assisi, Basilica inferiore). Queste figure sono variamente attribuite al Maestro delle storie di san Nicola o a Palmerino di Guido.

Attribuire i due santi nell'intradosso a Niccolò di Tommaso in persona e alla sua bottega (come è stato fatto di recente) mi sembra una cosa francamente difficile da credere,<sup>240</sup> visti i confronti parlanti con il Secondo e Terzo maestro, per non dimenticare che l'ambiente affrescato da Niccolò di Tommaso non era in origine nemmeno posto in diretta comunicazione con quello che esaminiamo ora. Sono inoltre convinto, e cercherò di argomentare la cosa nelle pagine che verranno, che le due botteghe appartengano a matrici culturali diverse e anche a due distinte fasi cronologiche (seppur di poco).

Il sottarco dell'ingresso alla cappella presenta un bellissimo motivo decorativo a volute (fig. 64), coronato nella chiave di volta da un *Agnus Dei*; le decorazioni ricordano ancora una volta quelle giottesche; in particolare la Cappella Bardi in Santa Croce (fig. 65). I riferimenti che si sono fatti e che si faranno a seguire con le iconografie giottesche (di Assisi e di Firenze) sono ovviamente in riferimento a ciò che era presente di Giotto a Napoli, non si vuole affatto dimostrare una conoscenza diretta da parte di questi pittori dei modelli giotteschi sparsi per l'Italia, anche se la cosa non è del tutto da escludere (vista la probabile nazionalità fiorentina di queste maestranze). Parlare inoltre di pittori napoletani o fiorentini ha poco senso, ciò che è evidente è che la loro cultura figurativa sia fiorentina.

- La santa che segue presenta problemi di identificazione a causa dello stato frammentario in cui si trova. Sopravvivono solo parte del viso, un grosso ramo di gigli ed una lunga veste azzurra. Difficile dire di quale santa si tratti, considerando che il giglio è un attributo piuttosto generico (è infatti simbolo di verginità).<sup>241</sup>

L'unico elemento che escluderebbe l'identificazione con Santa Chiara è il saio azzurro; la santa è, infatti, generalmente caratterizzata da un saio marrone dell'ordine francescano con relativo cordone. Altra figura in cui potrebbe identificarsi è la Vergine, anch'essa porta come attributo il giglio, lo stesso manto scuro tornerebbe nell'iconografia. Va però sottolineato che

---

<sup>240</sup> Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, p. 18.

<sup>241</sup> Le sante che portano tale attributo sono: santa Caterina da Montepulciano, domenicana e oltretutto morta nel 1371, l'identificazione in quest'ultima è quindi improbabile, così come lo è quella di Caterina da Siena, morta a Roma nel 1380, che veste oltretutto l'abito domenicano e verrà canonizzata circa un secolo dopo. Mancano purtroppo ulteriori attributi che potrebbero farci essere meno generici. LOUIS RÈAU, 1955-59, III-I, p. 38 e p. 273. Altra santa che presenta l'attributo del giglio è santa Daria (vissuta nel III secolo), che si presenta generalmente vestita come una matrona romana. Tuttavia il suo culto è difficilmente relazionabile con quello di sant'Antonio abate, o con i santi Giaomo e Giovanni; non tornerebbe quindi il motivo iconografico. LOUIS RÈAU, 1955-59, III-I, p. 369, 370. Una santa provenzale che porta quest'attributo, morta nel 1358, è santa Delfina. LOUIS RÈAU, 1955-59, III-I, p. 371. Altra santa che vi si potrebbe identificare è sant'Eufemia di Calcedonia (martire nel 310), che presenta (oltre alla ruota dentata e ai due leoni accucciati a terra) l'attributo del giglio. Va inoltre tenuto presente che il suo culto doveva essere diffuso nella Napoli angioina; si ricordi in proposito la lastra del XIV secolo raffigurante sant'Eufemia nella chiesa di Santa Chiara a Napoli (segnalata dallo stesso Reau). LOUIS RÈAU, 1955-59, III-I, p. 464, 465. Altra santa che ha come attributo il solo giglio è sant'Eustochia (morta nel 420). LOUIS RÈAU, 1955-59, III-I, p. 472.

non sempre le cromie delle vesti sono elementi sufficienti per poter identificare i santi<sup>242</sup> e che, in assenza di ulteriori attributi, l'identificazione con santa Chiara non può essere esclusa per certo, anzi, è la più probabile.<sup>243</sup>

La santa doveva trovarsi sul lato destro della “controfacciata” di questa cappella, nella parte bassa (fig. 66).

- Sempre su questa porzione di parete, al di sopra dei due santi appena descritti, se ne trovavano in origine altri due, come ci dimostra una delle poche foto storiche anteriori allo strappo.<sup>244</sup> L'identificazione di questo personaggio è ancora una volta poco chiara.<sup>245</sup> Tuttavia credo che ci siano elementi a sufficienza per identificare tale figura; ancora una volta bisogna partire dalla sua ricollocazione.

Questa figura si trovava in origine sul lato alto della controfacciata della cappella, adiacente alle storie che si sono identificate come la Chiamata di Giacomo e Giovanni di Zebedeo e Maria Salome chiede i primi posti per i suoi figli. Credo che la santa in questione vada identificata proprio come Maria Salome. L'iconografia torna perfettamente; essa viene infatti genericamente rappresentata con una veste gialla ed un vaso per unguenti, l'unico attributo che non torna è il giglio, su cui però nutro serie perplessità (fig. 68).<sup>246</sup>

- L'ultimo dei quattro santi che si trovavano sulla controfacciata (in alto a sinistra) viene genericamente identificato come un santo benedettino (fig. 67). Il saio scuro ed il libro riportano in effetti a tale ordine; si ricordi in proposito che l'ordine dei celestini è un ordine benedettino e che il vaso in merito potrebbe essere un chiaro motivo di riferimento alle due urne considerate sacre che si custodivano a Casaluce e che secondo la tradizione furono il

---

<sup>242</sup> Si ricordi il caso della Santa Chiara affrescata nel Capitolo del Santo di Padova, in cui il saio ha subito una forte alterazione delle cromie. Cfr. ALESSANDRO VOLPE, 2002, p. 60.

<sup>243</sup> Nell'elenco di sante che hanno come attributo il giglio, Reau omette santa Giustina da Padova, raffigurata da Guariento d'Arpo nella pala ad essa intitolata (Pasadena – California – Norton Simon Art Foundation).

<sup>244</sup> Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 41642, foto eseguita il 24/4/1969.

<sup>245</sup> La santa di destra viene identificata da Fittipaldi nel 1978 come santa Chiara. Tale identificazione va rivista per svariati motivi. Il saio non è affatto quello che solitamente indossa la santa e soprattutto in mano non reca un ostensorio (pisside), ma un vaso per unguenti. Oggi tale santa viene identificata come Maddalena, che però (oltre ad una veste solitamente rossa) non ha il giglio come attributo. Cfr. TEODORO FITTIPALDI, 1978, pp. 4-7.

<sup>246</sup> Confrontando il giglio in questione con quello tenuto dalla santa che si è esaminata poche righe sopra, si nota una forte differenza: il giglio tenuto dalla cosiddetta Maddalena sembra una macchia pittorica davvero poco convincente, lo stesso gesto fatto dalla santa non è un gesto poco diffuso nella pittura del tempo, lo ritroviamo infatti nei già citati affreschi di San Pietro a Majella, in cui un canonico si indica. La presenza di tale gesto non è quindi affatto sintomatica del tenere qualcosa fra le dita. A ciò si aggiunga che la parete da cui è stato staccato l'affresco riporta attualmente un'impronta assai evidente della mano della santa, e della veste che la copriva, tuttavia del ramo di gigli non v'è traccia. Questa constatazione avvalorava l'ipotesi secondo cui il ramo di fiori sia un'aggiunta più tarda, dovuta ad un'erronea interpretazione di tale santa. Per di più la santa si trova al di sopra della figura esaminata poc'anzi, con il ramo di gigli in mano (originale), non è improbabile che l'aggiunta di tale attributo sia dovuta ad un'incomprensione postuma.

motivo della fondazione del monastero. La qualità di questo santo non sembra altissima, il collo è piuttosto tozzo e la figura sembra particolarmente rigida.

Non sono riuscito ad identificare tale santo (né a darne identificazioni plausibili), in quanto i due attributi: libro e vaso (o otre), uniti al saio scuro, non portano a nulla in senso iconografico.<sup>247</sup>

- L'ultima scena esposta a Castelnuovo raffigura le tentazioni di Sant'Antonio nel deserto. Su di essa si soffermarono brevemente sia Morisani che Bologna nel '69, sottolineando ancora le connessioni orcagnesco-masiane, insistendo sui rapporti con i casamenti delle storie di san Silvestro della Cappella Bardi di Vernio dipinte da Maso di Banco, e soprattutto con una tipologia fisionomica che si era già vista nel Sant'Andrea del polittico giovanile di Andrea Orcagna (Firenze, Accademia),<sup>248</sup> "che ha un'uguale pesantezza di tratti e di lueggiate, pur entro la solida e macchinosa impostazione neo-giottesca."<sup>249</sup>

Tornano gli incarnati assai più lividi dei volti che caratterizzano questa maestranza. La stessa tipologia degli arbusti che affollano le rocce, distinguono questo maestro dal precedente (fig. 69).

Difficile dire a quale dei tanti e simili episodi delle tentazioni del santo si riferisca la scena in questione. E' probabile che in essa si siano voluti unire due episodi; il primo ricorderebbe l'episodio della liberazione da una tentazione da parte di Cristo: "(...) allora ellino apparvero a lui in diverse forme di bestie, e crudelissimamente lo stracciarono con l'unghie, con le corna e con li denti. Allora subitamente v'apparve uno splendore meraviglioso, e cacciò tutte le demonia, e Antonio fu tosto guarito. E intendendo per sé medesimo che Cristo era quivi presente, disse: «Dove eri tu, buono Gesù? Dove eri tu? Perché dal principio non fosti presente e sanante le piaghe mie?» Al quale disse Cristo: «Io era qui, ma aspettava di vedere la tua battaglia; ma ora, perché tu hai combattuto francamente, per tutto il mondo ti farò ricordare».

---

<sup>247</sup> Tra i santi più celebri che portano tra le mani un vaso si ricordi san Prosdocimo di Padova, cfr. LOUIS RÈAU, 1955-59, III-III, p. 1125; il santo è però raffigurato sempre in vesti vescovili e tra i suoi attributi manca il libro. Se il santo non avesse il vaso potrebbe addirittura farci pensare a sant'Antonio di Padova, anche perché si intravede il principio di un cordone, anche se molto usurato. Oltre ai santi Cosma e Damiano, raffigurati sempre in coppia, un altro santo protettore dei medici che porta come attributo il vaso, e spesso viene raffigurato anche con un libro, è san Pantaleone. Il suo culto – oltre che in oriente – non fu assente nel meridione, si ricordi che il duomo di Ravello è dedicato proprio a questo santo, peraltro anche presente nel ciclo di Sant'Angelo in Formis. Cfr. LOUIS RÈAU, 1955-59, III-III, pp. 1024-1026. Se invece l'oggetto che impugna fosse un urinale, l'identificazione sarebbe certa.

<sup>248</sup> Cfr. LUISA MARCUCCI, *Gallerie Nazionali di Firenze, i dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, fig. 45. Cfr. Anche MINA GREGORI, 1996, p. 36, fig. 25. Lo si confronti inoltre con il Polittico raffigurante l'apparizione della vergine a san Bernardo, attribuito a Matteo di Pacino.

<sup>249</sup> Cfr. FERDINANDO BOLOGNA, 1969, p. 326.

La presenza dei frati sulla destra potrebbe invece rimandare ai tanti personaggi che visitarono ed interrogarono sant'Antonio su diversi argomenti spirituali.<sup>250</sup>

Questo pannello si trovava in origine sulla parete Est della cappella, nel registro basso, ed è la prima scena che si vedeva in basso sulla sinistra.<sup>251</sup> La collocazione dell'affresco torna ancora una volta utile per comprendere l'iconografia dei due pannelli che seguono su questa parete, ancor più frammentari.

Il fatto che una storia relativa alla vita di sant'Antonio sia presente non solo sul registro basso del lato Ovest (che vedeva raffigurati in alto episodi della sua infanzia), ma come primo episodio della parete Est, è importante per farci comprendere che su questo registro non dovevano trovarsi episodi relativi alla vita dei santi Giovanni e Giacomo (come sarebbe logico aspettarsi, considerando che sul lunettone superiore sono costoro i due soggetti). Evidentemente le fasce sottostanti di entrambi le pareti dovevano raffigurare episodi della vita di sant'Antonio abate. La cosa va sottolineata in quanto potrebbe trattarsi di un cambio di iconografia in corso d'opera, sarebbe infatti stato molto più coerente far sottostare degli episodi relativi ad episodi della vita dei santi Giovanni e Giacomo al lunettone che raffigura la loro vocazione, così come a quello che raffigura le Elemosine di sant'Antonio sottostanno scene della vita del santo. Questo cambio di intenti rende il progetto iconografico di questa cappella poco unitario e le ragioni di questa modifica nell'iconografia restano oscure.

## ***2.2 La decorazione della prima cappella (ora nei depositi del Museo di San Martino)***

I pannelli esaminati sopra sono solo una parte della decorazione affrescata dell'intera cappella, la parte restante si trovava dimenticata nei già menzionati depositi di San Martino.

Per fortuna la presenza della documentazione fotografica ha permesso di riconsiderare questi affreschi e quantomeno di prendere atto della loro esistenza.

Partirei esaminando i pannelli attribuibili al cosiddetto "Secondo Maestro" che continuavano a decorare il registro basso della parete Ovest, che abbiamo lasciato interrotto con l'ultima scena. Essi comprendono frammenti di storie ancora riferibili a Sant'Antonio abate:

- del primo frammento, che in origine doveva trovarsi dove oggi si vede la porta che collega l'attuale cappella con la seguente (confermando che le cappelle non erano collegate tra di

---

<sup>250</sup> Per tutto ciò cfr. IACOPO DA VARAZZE, stampa 2000, Tomo II, p. 128.

<sup>251</sup> Lo dimostrano, oltre alle piccole porzioni di intonaco rimaste *in situ*, le dimensioni del pannello e la lieve curvatura di esso, nella parte alta a destra. Purtroppo la presenza di un ingombrante e moderno tabernacolo in legno impedisce un esame corretto ed approfondito di questa porzione di muro; tuttavia la sola parte alta corrisponde perfettamente a quella staccata (come dimostra la parte di intonaco impregnato di pigmento).

loro), è sopravvissuta a causa dello sfondamento della parete solo la parte alta (fig. 70). Da essa emerge una vegetazione assai simile alla scena esaminata sopra (Cristo che libera sant'Antonio da una tentazione, fig. 69), con i fusti degli alberi a tre tronchi e gli arbusti esattamente identici. Affiorano a stento, sul limite della fascia sottostante, punte di lance e di bastoni. Si ricordino in proposito le moltissime scene che vedono il santo tentato dai demoni e malmenato da questi con bastoni<sup>252</sup> e forche<sup>253</sup>. E' quindi molto probabile che, sul lato destro (in basso) ci fosse a terra la figura del santo tormentato, mentre oggi restano solo le punte dei bastoni e delle forche (lance) impugnate in principio dai demoni.

La scena era originariamente collocata al centro della parete Est.

Nel recente volume su Casaluce l'affresco viene erroneamente attribuito al Terzo Maestro,<sup>254</sup> ma il confronto con la tipologia degli alberi della scena integra con la Tentazione di sant'Antonio (del Secondo Maestro) sembra parlante.

- In origine seguiva sul lato destro di questa parete (Ovest) un'altra scena frammentaria, di cui sopravvivono solo un'architettura, dei volti barbuti ed un brano con un animale (giumenta, bue?) e una ruota (fig. 71). Se seguissimo la logica di interpretarlo come un'altra scena della vita di sant'Antonio, lo si potrebbe ricollegare con la storia del re di Palestina che, gravemente ammalato, dopo essere stato esortato da un angelo, si decide ad inviare viveri ad Antonio ed ai suoi frati nel deserto, al fine di ottenere la guarigione, ed invia quindi al santo un carro con delle provviste.<sup>255</sup> Per concludere con l'iconografia sulla vita del santo torniamo ora alla parete Ovest, esaminando stavolta le scene finite nei depositi:

- Uno dei pezzi sfuggiti alla recente Monografia su Casaluce<sup>256</sup> è un frammento che vede ancora Sant'Antonio abate nel deserto, con una figura benedicente nella parte alta, tutto il resto della scena manca (fig. 72). E' probabile che si tratti della figura di Cristo che soccorre il santo dalle tentazioni;<sup>257</sup> oppure potrebbe trattarsi della scena in cui sant'Antonio vede salire al cielo l'anima di san Paolo eremita, portata dal Redentore nell'altro braccio (quello lacunoso). Reau segnala anche casi in cui l'anima di san Paolo sale al cielo accompagnata da due angeli,<sup>258</sup> ma i capelli sciolti, il braccio benedicente e l'assenza di ali ci impediscono di

---

<sup>252</sup> E' questo il caso dell'affresco di Agnolo Gaddi in Santa Croce (cappella Castellani).

<sup>253</sup> Nel dipinto di Bernardo da Parenzo il santo viene tormentato da bastoni e forche. Cfr. anche *Bibliotheca Sanctorum*, 1965, II, col. 128.

<sup>254</sup> Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, pp. 124,125.

<sup>255</sup> Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, 1965, vol. II, col. 135.

<sup>256</sup> Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 1698m.

<sup>257</sup> LOUIS RÉAU, 1955-59, III-I, p. 112.

<sup>258</sup> LOUIS RÉAU, 1955-59, p. 109.

identificare tale figura con un angelo. Ultima ipotesi, che si ricollegerebbe bene anche con l'ultima scena descritta sopra (e che doveva fronteggiare la presente), sarebbe quella in cui il Redentore guida il carro trainato da cammelli (o buoi), inviato dal Re di Palestina nel deserto per fornirgli provviste.<sup>259</sup>

- Di un altro pannello rimane davvero poco: frammenti di rocce e una serie di alberi, mentre sul lato destro si intravede un diavolo, identico a quelli rappresentati nell'ultimo pannello esposto a Castelnuovo (fig. 73). Foto storiche ci consentono di ricollocare questo frammento esattamente al disopra del vano che congiunge quest'ambiente con quello che un tempo conteneva gli affreschi di Niccolò di Tommaso. Il fatto che della scena resti soltanto la parte superiore, congiuntamente all'affresco che si trovava alle sue spalle (quello di Niccolò di Tommaso, anch'esso frammentario nella parte bassa – fig. 38), ci fa affermare pacificamente che l'assetto originario della chiesa non doveva prevedere che questi due ambienti fossero in origine in comunicazione (e il dislivello che c'è tra di essi, oggi compensato da gradini moderni, rende ancora più solida questa ipotesi). Evidentemente le cappelle laterali dovevano essere messe in comunicazione solo ed esclusivamente con la navata, non costituendo (come allo stato presente) una serie di vani comunicanti, ma ambienti a sé stanti. Abbiamo inoltre ulteriore conferma che la cappella non era in comunicazione con quello che doveva in origine essere il portico di ingresso alla chiesa. In questa parte di muro si trovavano in origine due affreschi entrambi pesantemente danneggiati nella parte bassa a causa dell'apertura del vano. Impossibile sciogliere l'iconografia dell'affresco, ma è certo che si trattasse in origine di un'altra tentazione che Sant'Antonio Abate dovette subire.<sup>260</sup>

Lo stesso Iacopo da Varazze sottolinea (riferendosi a sant'Antonio) che “(...) questi sostenne tentazioni senza novero da le demonia.”<sup>261</sup> Il pezzo è sfuggito alla recente ricognizione fotografica e alla monografia su Casaluce.

- E' stato inoltre possibile ricostruire anche l'assetto di tutta la parete Sud, della cui decorazione pittorica non v'è traccia a Castelnuovo. Sono in effetti presenti su di essa poche ma sufficienti tracce per ricostruire il ciclo.

---

<sup>259</sup> LOUIS RÈAU, 1955-59, p. 112, 113.

<sup>260</sup> Il Santo viene spesso raffigurato mentre riceve numerose tentazioni dal demonio (che si mostra a lui sotto diverse spoglie), anche in uno stesso ciclo pittorico. Si prenda l'esempio (anche se più tardo) delle tre tavole di Bernardo da Parenzio della Galleria Doria-Panphili di Roma, due delle quali rappresentano due diverse tentazioni al santo.

<sup>261</sup> Cfr IACOPO DA VARAZZE, 2000, Tomo II, p. 123.



Il primo frammento che si trovava su questa parete raffigura entro compassi gotici un personaggio coperto di una folta peluria e con un bastone da eremita, affiancato da una santa vestita di rosso in atteggiamento dolente (fig. 74); l'altro pannello raffigura invece altri due santi in posa esattamente speculare a quella dei due personaggi appena descritti: il primo ha una veste rossa su un abito blu e il secondo tiene in mano un copricapo papale (con il pomo ben evidente nella parte alta), indossa inoltre un saio monacale sotto vestiti assai preziosi (fig. 75). Non può che trattarsi ancora una volta di San Pietro Celestino, nell'atto di rifiutare la tiara papale. Dante lo ricorda infatti come: *colui / che fece per viltà il gran rifiuto* (Inferno, III, 58-60), causando l'ascesa di Bonifacio VIII. La presenza di Celestino V aiuta nell'identificazione della prima figura eremitica (fig. 74): si tratta sicuramente dell'anacoreta Sant'Onofrio, E' infatti proprio nell'eremo di Sant'Onofrio al Morrone che Pietro Angeleri (futuro Celestino V) si ritirò in vita monastica.<sup>262</sup> Il santo anacoreta è inoltre rappresentato in maniera alquanto simile nel ciclo degli affreschi della Cappella Leonessa a San Pietro a Majella a Napoli.

Per quanto riguarda la ricollocazione di tali frammenti: restano *in situ* una serie di residui fatiscenti di compassi gotici polilobati, pochi di essi hanno al loro interno figure percepibili, ma una singola figura è sufficiente a ricollegare tali frammenti con due pannelli esaminati poc'anzi; l'intonaco ci fa inoltre intuire anche che al centro di questi due scomparti doveva esser situata un'*Imago pietatis*, un Cristo dolente che emerge a mezzo busto dal sepolcro (fig. 76).

Quindi i due pannelli laterali dovevano disporsi ai lati di Cristo, ciò ci consente di identificare le restanti due figure come: Maria e Giovanni evangelista, le due figure che solitamente si accompagnano alla figura di Cristo durante la Passione.<sup>263</sup>

- Attualmente, sul lato destro di questa parete è presente un fatiscente residuo di architettura dipinta, che corrisponde perfettamente ad un altro pannello, e precisamente alla parte interna di un trono su cui è seduto un santo benedicente con un libro chiuso nella mano sinistra (fig. 77). Il libro e le vesti fanno comodamente identificare il santo come san Benedetto; è tra l'altro noto che forti sono le corrispondenze tra san Benedetto (quale esponente principale degli anacoreti) e sant'Antonio abate. Il primo stabilì "quella che diviene la norma del monachesimo occidentale", in quanto "organizzò la vita di gruppo di quelli che lo avevano raggiunto nella solitudine, (...) facendo del cenobitismo la norma e dell'anacoretismo un

---

<sup>262</sup> Sulle vicende della vita di san Pietro Celestino Cfr. CELESTINO TELERA, 1648, pp. 1-101. Cfr. inoltre CLAUDIO RENDINA, 1996 (II edizione), pp. 409-413. Sull'ordine cfr. ARSENIO FRUGONI, 1991 (I ediz. 1954).

<sup>263</sup> Identificazione e ricollocazione di questi santi è del tutto assente nel recente libro su Casaluce.

qualcosa al di là di essa, il grado supremo della perfezione monastica”, la sua presenza all’interno di questa cappella sembra infatti coerente.<sup>264</sup>

Si dispongono ai piedi del santo una figura che mostra un braccio evidentemente rigonfio, attendendo una guarigione, ed un piccolo gruppo di monaci sul lato destro.<sup>265</sup>

- Sul lato sinistro della parete d’altare doveva invece trovarsi un pannello raffigurante un’altra figura in trono, impossibile da identificare in quanto assolutamente frammentaria (fig. 78). I pochi particolari sopravvissuti non puntano verso alcuna direzione. Si intravede un trono, sicuramente meglio articolato nella sua architettura rispetto a quello descritto poc’anzi. Il santo seduto ha i piedi scalzi e sembra essere in posa benedicente; ai lati si dispongono figure di oranti. Tuttavia queste figure sono vestite da laici, sulla destra due donne (con il caratteristico velo che ne indica la condizione di spose) ed un giovane uomo, mentre sulla sinistra sporge purtroppo solo una mano con un frammento di abito rosso. Il fatto che la figura del santo paia leggermente decentrata verso sinistra ci fa inoltre ipotizzare che si dovette cercare lo spazio per introdurre anche un seguito all’orante che si intravede a sinistra. Ricorderei in proposito che Raimondo ed Isabella del Balzo si fecero raffigurare nel tabernacolo con San Pietro Celestino all’ingresso del monastero, l’una vestita di blu, l’altro in rosso. Nelle loro tombe in santa Chiara le loro figure, rappresentate sulla fronte dei sarcofagi, sono inoltre accompagnate da un seguito di astanti.

Considerando che in questa cappella mancherebbe qualunque sintomo della loro presenza e del proprio patrocinio, non mi sembra azzardato ipotizzare che ci troviamo di fronte, ancora una volta, alla raffigurazione dei committenti al cospetto di un santo (ancora san Pietro Celestino?), con un seguito di astanti alle loro spalle.

- Nella parte alta della parete Sud, a forma di centina, doveva trovarsi, come ci dimostra una delle rare foto storiche – datata al 1969 – una lunetta con due tondi nelle parti laterali (fig. 79). Se è impossibile azzardare ipotesi sul piano iconografico, non lo è sul piano formale. La figura presente nel tondo mostra infatti fortissime affinità con una presente sul lato destro dell’Incoronazione della Vergine (in controfacciata), con un’evidente caduta di qualità; difficile ipotizzare se si tratti di una mano che imita quella qualitativamente più alta del

---

<sup>264</sup> Cfr. CHRISTINE LAPOSTOLLE, 1997, p 538.

<sup>265</sup> Le loro figure sono assai frammentarie, tuttavia da quel poco che resta direi che, quantomeno per questo gruppo in basso a destra, non è difficile stabilire un collegamento con i monaci assiepati nei Funerali di sant’Antonio Abate; il confronto è infatti palmare. Il gruppo di monaci sopra citato è concordemente ritenuto opera del cosiddetto Secondo maestro. Non si può concordare quindi l’attribuzione di Strinati al Terzo maestro.. Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, pp. 118, 119.

Maestro dell'Incoronazione, a mio avviso il capobottega, oppure se la diversità sia da imputare a ridipinture postume.

- altro pezzo interessante è una lunetta cuspidata che raffigura un anziano con un nimbo attorno alla testa e con un libro chiuso che riposa sotto un albero (fig. 80). Questa lunetta doveva trovarsi sulla parte apicale della controfacciata di questa cappella, come testimonia una foto storica. La lunetta avrebbe dovuto affrontare quella esaminata poc'anzi. Nel recente volume su Casaluce si identifica la scena come il Sogno di Giacobbe; tuttavia che non si tratti di Giacobbe ce lo dimostra una foto recente. In questo caso infatti è rimasta una scritta che aiuta l'identificazione del personaggio: "Daniel". L'identificazione del profeta dell'Antico Testamento tornerebbe sia con l'attributo del libro al profeta in questione, che con la presenza – nel ciclo degli affreschi – di "personaggi dell'Antico Testamento", testimoniata sia Donato da Siderno che da Andrea Costa.<sup>266</sup>

Difficile poter dare un significato a questa scena, assai frammentaria proprio nella parte centrale. L'unico episodio a cui potrebbe alludere la presenza di quell'albero vistoso sarebbe "il sogno dell'albero", momento in cui Daniele interpreta il sogno dell'albero di Nabucodonosor, re di Babilonia, conquistandosene la stima.<sup>267</sup>

In una foto anteriore allo strappo sono inoltre presenti due elementi decorativi; si tratta di due piccoli oculi rotondi che affiancavano l'arco (in controfacciata), tali elementi decorativi non sono nuovi nella pittura napoletana della prima metà del Trecento: sono presenti diverse volte nei fatiscenti residui decorativi di due cappelle sul lato destro della chiesa di San Lorenzo a Napoli.

Alla luce di tutte le considerazioni fatte è stato possibile ricostruire il prospetto iconografico di tutta la cappella, ricollocando tutti i pannelli al loro posto è infatti possibile riproporre quello che doveva essere lo schema originario della decorazione pittorica (parete Nord: fig. 81, parete Ovest: fig. 82, parete Est: fig. 83, parete Sud: fig. 84)

- Chiudiamo la ricostruzione dell'ambiente in questione esaminando la volta.

Si tratta di una volta a crociera, di cui nessuna traccia di intonaco può aiutarci a comprendere l'originario assetto iconografico (fig. 50); ancora una volta ci viene in soccorso una foto dell'Archivio della Soprintendenza di Castel Sant'Elmo. (fig. 85)

---

<sup>266</sup> ANDREA COSTA, 1709, p. 163.

<sup>267</sup> LOUIS RÉAU, 1955-59, II-I, p. 407, altra ipotesi potrebbe essere quella di san Daniele di Padova, cui attribuito è la palma (albero sotto cui starebbe riposando). Tuttavia non tornerebbe la presenza del libro.

Dai depositi di San Martino provengono due tondi con dei serafini<sup>268</sup> alati (figg. 86 e 87). I due tondi presentano uno scarto qualitativo forte, il primo sembra di stesura assai rigida (ancora una volta difficile a dirsi se a causa della cattiva qualità del pittore o del “ridipintore”) ed impostato come fosse un'icona; mentre il secondo presenta un'ampiezza volumetrica ed una veridicità del piumaggio assai più convincente. Le circonferenze degli occhi sono sicuramente concepite da una stessa mano, ma sia la resa delle ali che la ricerca spaziale mi pare diversa nel secondo caso. I due frammenti dovevano trovarsi al centro di altrettante vele, i cui fondi blu sono anch'essi stati staccati (tuttora in deposito a San Martino) e dal loro interno sono stati disgiunti i due tondi della volta a crociera della cappella; lo dimostra ancora una volta una fotografia anteriore allo strappo.<sup>269</sup> Il serafino più integro era situato in corrispondenza del profeta Daniele e l'altro (quello che personalmente reputo di più alta qualità) era invece posto sulla vela che corrisponde al lunettone con scene degli apostoli Giovanni e Giacomo.

L'iconografia rimanda chiaramente al brano dell'Apocalisse che riguarda la visione che l'evangelista Giovanni ha del Trono celeste:<sup>270</sup>

*[...] E nel centro del trono e tutt'intorno quattro viventi pieni d'occhi, davanti e dietro.*

*Il primo vivente era simile a leone, il secondo a giovane toro, il terzo aveva volto umano e il quarto somigliava ad aquila in volo.*

*E i quattro viventi avevano ciascuno sei ali: intorno e all'interno erano pieni d'occhi, e senza tregua cantavano giorno e notte: “Santo, Santo, Santo, il Signore Dio, il Reggitore dell'Universo intero, colui che era, che è, e che viene!”*

(Apocalisse 4, 6-8)

---

<sup>268</sup> La distinzione tra cherubini e serafini è assai dibattuta, i passi veterotestamentari che li classificano sono tuttavia abbastanza chiari: i cherubini sono identificati da Ezechiele come esseri dalle quattro ali. Costui li descrive accuratamente, attribuendo loro le fattezze del tetramorfo e le quattro ali, chiamandoli però genericamente “viventi” (1, 5-28), in seguito ne riprende la descrizione (10, 1-17) definendoli esplicitamente “cherubini” ed affermando: “erano gli stessi esseri viventi che avevo visto lungo il fiume Chebar” (10, 15). Altra citazione dei cherubini è nella Genesi (3, 24), nel passo che segue quello del Peccato originale, ma non ne viene fornita alcuna descrizione.

I serafini (*seraphim*) vengono invece citati da Isaia (6, 1-4) esplicitamente come angeli a sei ali che gridavano: “santo, santo, santo”. Nessuno dei due parla di occhi sulle ali, ma semplicemente di bagliori, la visione dell'Apocalisse (4, 6-8) pare quasi nascere dal sincretismo delle due descrizioni sopra riportate. Nell'Apocalisse viene precisato sia il numero delle ali che la loro essenza tetramorfa, ma in questo caso gli angeli non vengono definiti né cherubini, né serafini, semplicemente “viventi”. Ad ogni modo la distinzione fra le due tipologie di angeli non è mai stata chiara, in proposito ricorderei che la scena della Genesi a cui alludevo poco sopra, viene rappresentata nella cappella Palatina di Palermo. In essa il Cherubino con la spada fiammeggiante, messo a guardia della porta del paradiso (ed identificato come tale anche nell'epigrafe riportata nel mosaico), in questo caso ha però sei ali trapunte d'occhi. In merito si confronti anche lo scritto del teologo Alano di Lilla, vissuto nel XII secolo. ALANO DI LILLA, stampa 2000.

<sup>269</sup> Archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, negativo n. 2835RLX, foto eseguita il 24/4/69.

<sup>270</sup> La visione è molto simile a quella che ha Ezechiele (1, 4-9).

C'è pervenuta per intero la figura dal volto umano (simbolo dell'evangelista Matteo) e parte di una delle altre 3, mentre le restanti due sono andate definitivamente perse. E' verosimile che, essendo raffigurata nella volta la Visione di san Giovanni evangelista, la figura che rappresentava l'Evangelista (ovvero l'aquila della sei ali) fosse posta sul lato con episodi dei santi Giovanni e Giacomo, per l'appunto. E' quindi verosimile presumere che al centro della seconda figura (attualmente lacunosa) che si trovava sulla vela Est, fosse in origine presente un'aquila.

Se il tema iconografico del serafino con le ali tempestate di occhi non è affatto insolito per i secoli precedenti, non può dirsi la stessa cosa per il secolo che si sta trattando. Tale iconografia abbonda infatti nei mosaici siciliani dell'XI secolo.<sup>271</sup> Il trono celeste (palesamente espresso nel caso di Monreale) era a Casaluce raffigurato dall'*Agnus Dei*, al centro della chiave di volta.

L'unico esempio a me noto, cronologicamente vicino al nostro, è quello che raffigura proprio la Visione di san Giovanni Evangelista, e che vede i quattro viventi assiepati attorno ad una mandorla, che vede al centro rappresentato il Redentore con in grembo l'*Agnus Dei*.

Il dipinto è tratto dal Polittico dell'Apocalisse, ed è opera del pittore veneziano Jacobello Alberegno.<sup>272</sup>

Quest'iconografia dimostra come vi siano momenti in cui la cultura pittorica tardo-trecentesca della Campania resti a tratti sempre legata alla cultura bizantina (peculiarità che continuerà a caratterizzare anche la cultura veneta) pur essendo aggiornata ai fatti pittorici umbro-toscani.

### ***2.3 Gli affreschi in situ: la controfacciata***

Allo strappo degli anni settanta è stata risparmiata un'Incoronazione della Vergine, che si trova tuttora in controfacciata. Nonostante non vi sia stato lo strappo, l'affresco è stato pesantemente danneggiato dalla costruzione di un piano ammezzato per alloggiarvi un organo settecentesco (fig. 88). Resta la scena dell'Incoronazione, con un trono a decorazioni cosmatesche. La bibliografia su di essa è inesistente in quanto, benché nota a molti da svariati anni, è stata solo di recente oggetto di pubblicazione. Nella recente monografia su Casaluce

---

<sup>271</sup> Mi riferisco in particolar modo ai serafini raffigurati nella crociera absidale del Duomo di Cefalù, nell'arco di trionfo del Duomo di Monreale (in entrambi i casi esattamente al di sopra dell'altare eucaristico) o nell'ancora più antico Sacramentario di Drogon (IX secolo). In quest'ultimo caso la figura si trova sul foglio 15 *recto*, all'inizio del Canone. Altri esempi ad affresco vanno sempre rintracciati in brani più antichi, come gli affreschi absidali provenienti dalle chiese di Santa Maria ad Aneu (fine XI secolo) e di San Clemente a Thaul (1123 circa); oggi entrambi a Barcellona (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

<sup>272</sup> Cfr. SANDRA MOSCHINI MARCONI, 1955, pp. 5, 6; tav. 1.

tale affresco viene attribuito al Secondo Maestro di Casaluce<sup>273</sup> (l'autore di quasi tutte le scene del registro inferiore, come ad esempio quella delle Tentazioni di sant'Antonio); tuttavia la cosa a mi pare non condivisibile.

Se si confronta un qualsiasi volto della schiera di santi sulla sinistra con una figura dipinta dal Secondo Maestro ci si rende conto che c'è una diversità stilistica evidentissima e che l'unico nome che non andrebbe fatto è proprio il suo (figg. 89 e 90).

Va innanzitutto detto che la qualità dei volti nella decorazione non è uniforme. A prima vista ci si rende subito conto di avere a che fare con la parte di più alta qualità che ci sia pervenuta di tutta la decorazione all'interno della chiesa.

Esaminerei innanzitutto la schiera dei santi a sinistra (fig. 91).

L'impressione è quella di trovarsi di fronte ad un pittore di alta qualità, che poco avrebbe ad invidiare alla mano di Maso di Banco; ci sono dei volti di una finezza pittorica davvero alta e di qualità poco discutibile; mentre finora non si è potuto dir lo stesso. Tuttavia, isolando i singoli volti ed osservando la scena attentamente, ci si accorge che anche in questo caso vanno isolate e distinte almeno due mani.

A parte il volto sull'estrema sinistra (che credo sia stato ridipinto più tardi, vista la palese diversità dell'incarnato, fig. 89), mi pare che i santi in cui possa riconoscersi la qualità più alta siano le figure disposte in primo piano. Si tratta dei tre personaggi di cui possono scorgersi anche i busti; sono convinto che un discorso analogo si sarebbe fatto per i due volti che oggi mancano (forse a causa di un furto), e che chiudevano la "prima fila" degli astanti (fig. 92). Se oscurassimo queste tre figure, andando a concentrarci sui volti disposti in seconda fila, ci renderemmo subito conto che la qualità è tutt'altra, e sembrerebbe quasi di essere tornati ai livelli non altissimi di quanto visto finora, e – in particolar modo – alle figure tozze e rigide non del Secondo, ma dal cosiddetto Terzo Maestro. Sono convinto che la ragione di questa discrasia qualitativa sia semplice da individuare: la visione odierna dell'affresco è falsata dalla possibilità di vederlo da vicino; sembra pacifico che il pittore più dotato dovette impegnarsi nell'affrescare le figure destinate alla prima fila (quelle maggiormente visibili), affidando i volti di importanza secondaria ad un collaboratore di qualità più bassa (e infatti nessuno dei volti in seconda fila può vedersi per intero, in quanto sono tutti parzialmente occultati dai santi che li sovrastano). In tal modo si poteva ottenere un effetto di qualità generalmente alta, mettendo in mostra le parti più belle e affollando le quinte con figure meno fini. Tutt'oggi l'effetto è ancora convincente, anche ad una visione assai ravvicinata dell'opera.

---

<sup>273</sup> Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, p. 138 e segg.

La mano che dipinse le figure di qualità più fine dovette ovviamente dipingere anche Cristo e la Vergine (soggetti principali della scena, fig. 93), se infatti si paragona il volto di una santa incoronata con quello della Vergine ci si rende conto che la mano è palesemente la stessa (figg. 94 e 95); lo stesso non può dirsi paragonandolo ad una delle figure del suo collaboratore. Credo che si possa dare a questo maestro il nome convenzionale di Maestro dell'Incoronazione di Casaluce. Ancora una volta credo sia pacifico che la cultura di costui sia ancora giottesca, si tratta dell'ennesima *variatio* del Polittico Baroncelli di Santa Croce, visto con la piena consapevolezza della cultura di Maso di Banco, e ovviamente dei giotteschi napoletani come Roberto d'Oderisio.

Veniamo ora alla schiera di personaggi alla destra dell'incoronazione. Lo stato di conservazione è assai meno buono del gruppo dipinto nel lato sinistro, si vedono ancora una volta personaggi dell'antico e del nuovo testamento (fig. 96). La condizione conservativa rende lo stacco qualitativo meno evidente tra le figure in primo piano e quelle in secondo; tuttavia non è difficile rendersi conto dell'alta qualità di figure come il primo santo sulla sinistra (san Giovanni evangelista?) rispetto ad una delle qualsiasi figure poste in secondo piano; la stessa figura del Davide (re di Israele) che suona il salterio rievoca la buona qualità dei personaggi di primo piano sul lato sinistro.<sup>274</sup> Stessa cosa doveva essere per il san Giovanni Battista, di cui purtroppo si è perso il volto; ma la piccola parte della capigliatura è indice della mano del maestro principale, la differenza netta delle capigliature (più plastiche e assai meno fini) delle figure in secondo piano. Bellissimo l'intreccio di mani che si snoda, non attorno ad un'ostia consacrata (come è stato scritto nel recente volume su Casaluce),<sup>275</sup> ma attorno al rosone di un salterio occidentale (anche detto *Quanun*), strumento che abbonda nelle raffigurazioni di questo tipo, soprattutto per identificare questa figura veterotestamentaria.<sup>276</sup> I cori<sup>277</sup> sono andati persi, ed evidentemente anche la decorazione del rosone, tuttavia lo strumento è facilmente riconoscibile (fig. 97). Solitamente questo tipo di salterio (anche detto italiano) si suonava con due piume d'uccello o altri oggetti simili agli odierni plettri. In questo caso si comprende che il personaggio sta suonando la melodia con la

---

<sup>274</sup> Numerosi i casi di Salteri trapezoidali, si ricordi lo strumento raffigurato da Andrea da Firenze nel Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella.

<sup>275</sup> Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, p. 139.

<sup>276</sup> I salteri sono una sorta di combinazione fra arpa e cetra; li si potrebbe definire delle arpe in cui la struttura portante è stata sostituita da una cassa armonica piatta su cui sono tese le corde, che passano sopra a due lunghi ponticelli, fissate da un lato a ganci e dall'altro a caviglie di accordatura. La forma tipica della cassa armonica è essenzialmente trapezoidale, come se gli angoli dell'arpa, ormai privi di ogni funzione, fossero stati troncati. Pare che il salterio si sia sviluppato nel vicino oriente verso il X secolo prima di Cristo. In Occidente lo si ritrova a partire dal XII secolo, tenuto di piatto contro il petto o di traverso sulle ginocchia e suonato con una coppia di plettri di penna. Cfr. ANTHONY BAINES, 2002, pp. 216, 217.

<sup>277</sup> I cori sono insieme di due o più corde poste a brevissima distanza tra di loro, che si pizzicavano simultaneamente.

mano destra , mentre con la sinistra regge lo strumento; l'oggetto che doveva fungere da plettro (la piuma d'uccello) era retto da tre dita (pollice, indice e medio) ed è evidentemente andato perso.

A tal proposito, per avere un colpo d'occhio sullo stacco qualitativo tra quest'affresco e quelli prima esaminati (provenienti dalla cappella), si confronti il volto della figura che apre questa schiera di personaggi con quello presente nella lunetta della parete Sud della prima cappella a destra, si comprende come la cultura doveva essere la stessa, ma la resa e la qualità profondamente diverse (figg. 98 e 99).

Alzando gli occhi si dispone di un punto di vista ideale per osservare meglio i pennacchi della volta che ci danno ulteriore testimonianza della presenza di stemmi della famiglia anche in questa parte della decorazione, a sopravvivere agli incauti interventi di ridipintura da parte dei restauratori degli anni '80 è una spelonca, in cui una foto ravvicinata ci dimostra come dovevano essere presenti anche in queste parti della chiesa gli stemmi della famiglia: su un lato emerge infatti una stella, mentre nell'altra parte di essa doveva essere presente l'olifante (andato ormai perso, fig. 100).

#### ***2.4 Gli affreschi nella terza Cappella***

Durante la campagna di restauri degli anni '80, successiva a quella che ha visto lo strappo degli affreschi sopra esaminati, emersero a Casaluce – oltre all'Incoronazione della Vergine – i seguenti affreschi nella terza cappella a destra: una Fuga in Egitto nella fascia superiore ed un'Adorazione dei Magi nella zona superiore (fig. 101). Questi frammenti sono stati di recente attribuiti a Niccolò di Tommaso, in particolare: la scena inferiore al maestro in persona e – se ho ben capito – la scena dell'Adorazione ad un maestro della sua stretta cerchia.<sup>278</sup>

Tale attribuzione è a mio avviso poco condivisibile, e la cosa è dimostrabile proponendo semplici confronti con gli affreschi di Niccolò di Tommaso che si trovavano a pochi metri di distanza da quelli appena descritti.

Partirei da un confronto generale per poi addentrarmi in raffronti più particolareggiati: una scena simile alla Madonna con Bambino presente nella Fuga in Egitto può essere ritagliata

---

<sup>278</sup> Cfr. TOMMASO STRINATI, 2007, pp. 24, 25 e 160.



all'interno della scena di Rissa dipinta dal pittore fiorentino nell'ambiente esterno alla chiesa ed oggi esposta a Castelnuovo.

L'autografia di quest'ultimo brano a Niccolò di Tommaso torna perfettamente, soprattutto sulla base di un confronto con un altro brano, ritagliato nella chiesa dei monaci antoniniani del Tau di Pistoia. Confrontando entrambi i brani con quello in esame l'autografia non torna affatto, la differenza stilistica è piuttosto palese, ed essa aumenta esaminando i singoli particolari, a partire dalle mani. Si aggiunga a questi due casi anche lo scontro con la lunetta della Certosa di San Giacomo di Capri.

Le mani di Niccolò di Tommaso sono forse il particolare morelliano che meglio caratterizza il pittore. Hanno almeno due caratteristiche costanti: sono scheletriche ed ossute; e soprattutto, nel momento in cui afferrano qualcosa, hanno il dito indice che crea una piccola curva, discostandosi appena dal resto delle dita. Questa seconda caratteristica (che ovviamente non vuole né deve diventare una legge costante) è palese sia in molti esempi ad affresco che su tavola.

Oltre ai due casi ad affresco citati sopra, e alla stessa mano del san Pietro Celestino, riporterei almeno gli esempi della Madonna con Bambino che fa parte del nucleo della Thyssen di Barcellona e le mani degli angeli musicisti presenti nel polittico di Capodimonte (fig. 102, a sinistra). La finezza di tutti gli esempi sopra citati contrasta in maniera evidente con la mano tozza della Madonna affrescata nella terza cappella di Casaluce, le cui dita sono veramente poco credibili (fig. 102, a destra).

Ulteriore prova dell'improbabile attribuzione a Niccolò di Tommaso ce la dà il modo in cui sono dipinte le rocce. Confrontandole con una delle tante tipologie rocciose presenti nelle storie di Guglielmo di Gellone si nota infatti una palese discrasia; molto più squadrate e scheggiate quelle del pittore fiorentino, ancora morbide le altre.

Il pittore delle due scene sopravvissute nella terza cappella è ancora una volta un artista di cultura tardo giottesca, il modo in cui imposta le due scene riporta alla mente ancora una volta gli esempi iconografici assisiati. I pittori di Casaluce – per dirla con una frase di Morisani riferita ad Andrea Vanni – “si attengono alla parola dei modelli, non la superano e spesso, anzi, la abbassano alle umili necessità del loro dire”.<sup>279</sup> Nella scena in questione l'iconografia è assai simile alla scena dipinta ad Assisi, con citazioni addirittura puntuali, come il brano della palma che si inarca al lato del gruppo di Madre e Figlio sull'asino (figg. 103, 104 e 105). Stessa cosa dicasi per la scena superiore (la Natività), la citazione giottesca è forte e dovette anche in questo caso provenire dalla sicura conoscenza dei brani napoletani del maestro

---

<sup>279</sup> Cfr. OTTAVIO MORISANI, 1947, p. 91.

toscano. La presenza di quelle che potrebbero addirittura essere viste come delle copie tarde da Giotto ancora in questi anni è un fatto da non sottovalutare, le citazioni sono puntuali e in qualche brano addirittura letterali (figg. 106, 107 e 108).

Sono convinto che nell'ambiente in questione ci siano ancora dei brani ad affresco superstiti sotto la brutte ridipinture recenti; lo dimostra una raggiera a rilievo che si nota al disotto della scialbatura, in una fotografia ravvicinata del soffitto.

Vale la pena di insistere su questi confronti, seppur non per tentare una improbabile conoscenza dei cicli assisiati, quantomeno per ricordare che Giotto riproponeva costantemente le sue composizioni e sicuramente dovette farlo anche nei perduti affreschi napoletani raffiguranti le scene del nuovo testamento. Le scene casalucensi sembrano infatti una copia proprio dai moduli che Giotto dovette con molta probabilità riproporre anche a Napoli oltre che ad Assisi.

## ***2.5 Note sul polittico di Andrea Vanni***

La letteratura storico artistica è concorde sul fatto che da Casaluce provenisse un polittico, questo polittico sarebbe stato dipinto da Andrea Vanni, sulla base delle fonti sopra citate, che riportano anche la firma che in origine doveva essere posta sulla tavola centrale. Come unico dato di fatto sappiamo che, fino al 1926, nella chiesa di Casaluce doveva trovarsi il San Giacomo oggi al Museo Nazionale di Capodimonte.<sup>280</sup>

Del polittico è stato rintracciato, oltre al San Giacomo, un San Francesco (oggi nel museo Lindenau di Altenburg) che sicuramente (vista la cornice, i punzoni e le dimensioni) era parte dello stesso complesso. Secondo il Morisani la parte centrale, raffigurante la Madonna con Bambino come dicono le fonti, sia da rintracciare in una tavola (ritrovata a Napoli ed oggi in collezione privata) di cui si conoscono poche riproduzioni, ma è a me ignota l'ubicazione.<sup>281</sup> Ferdinando Bologna non concorda con l'ipotesi del Morisani, e afferma che tale madonna sia

---

<sup>280</sup> Per il San Giacomo di Capodimonte cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 1999, p. 41. Con bibliografia.

<sup>281</sup> MORISANI, pp. 89, 90.

opera di un altro artista senese degli stessi anni (ipotizzando il nome di Alessandro da Siena).<sup>282</sup>

Va anticipato che la decorazione dei due santi è pressoché identica, mentre la tavola della madonna presenta un taglio alquanto diverso, oltre ad una differenza nei punzoni e manca la forma centinata e lobata che è presente negli altri due santi. Confrontando altri esempi coevi nella pittura senese ci rendiamo conto che un caso del genere costituirebbe un'anomalia, non esistono infatti polittici in cui l'impostazione della tavola centrale risulti così diversa rispetto a quelle laterali.

Per quanto riguarda lo stile, la madonna presenta in effetti forti analogie con la pittura di Andrea Vanni. Particolari come lo scollo del Bambino e le mani della Madonna sono caratteristiche morelliane che ritroviamo in molte opere del maestro senese (primi fra tutti i due santi provenienti da Casaluce). Tuttavia il fatto che la Madonna sia attribuibile ad Andrea Vanni non esclude affatto che si tratti di un'altra opera del pittore, disgiunta dai due santi di cui si è detto sopra.<sup>283</sup>

Una rilettura delle fonti torna tuttavia utile per chiarire alcuni punti. Va ricordato che il polittico in realtà viene ricordato (sia da Costa che da Siderno) come “immagine di Maria Vergine” o “effigie della Vergine”, senza fare mai riferimento ad altri santi o tavole che la circondassero. Fatto sta che i due autori sopra citati (e ricorderei in proposito che il più tardo cita spesso *ad litteram* il primo) ne parlano nei seguenti termini:

.....

*Andrea Varris de Senis Magister Pictor, & domesticus familiarissimus dominæ Joannæ Reginae Hierusalem, & Siciliae, me pinxit anno 1355.*<sup>284</sup>

Su questa data in molti non concordano,<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> Cfr. FERDINAND BOLOGNA, 1969, pp. 325 e 326. Con bibliografia.

<sup>283</sup> Purtroppo non mi è stato possibile confrontare le dimensioni della Madonna con quelle dei due santi, per capire se effettivamente la prima possa essere accorpata ad essi, tuttavia le evidenti differenze di cui si è detto sopra allontanano sempre più quest'ipotesi.

<sup>284</sup> DONATO DA SIDERNO, 1622, pp. 71 e 72; ANDREA COSTA, 1709, p. 172.

<sup>285</sup> E BERTEAUX, 1899, (SANTA MARIA DONNAREGINA), P. 141, NOTA 4, MORISANI, P. 89, OERTEL, FRUHE ITALIENISCHE MALEREI IN ALTENBURG, BERLINO, 1961, P. 79. in merito Bologna propone di ritardarla di circa 10 anni sulla base del fatto che nella firma venga nominata la sola Giovanna e non il marito, quindi doveva trattarsi di un momento Ludovico era già morto e Giovanna regnava da sola, mentre il 1365 è l'anno in cui Donato da Siderno indicherebbe tale dono fatto dalla Regina Giovanna a Raimondo del Balzo. tuttavia questa ipotesi, seppur valida, non può essere sufficiente per spostare la data letta da Donato da Siderno nel '600. Va inoltre ricordato che il Vanni soggiornò a Napoli in anni successivi e che, molto probabilmente, anche in questo caso potrebbe trattarsi di un'opera firmata e spedita nel Regno di Napoli sempre come biglietto da visita che determinò poi la discesa del pittore nel Regno.

Personalmente sono convinto del fatto che non dovesse trattarsi di un polittico, o che all'epoca l'eventuale polittico doveva già essere smembrato, Costa, nel proseguire il discorso su questa immagine, parla infatti di una tavola singola: "si rende questa tavola degna di gran venerazione." nel caso si fosse trattato, come vedremo di un polittico a 5 pannelli, sarebbe stato inusuale parlare di tavola singola o di icona della Vergine.

Credo sia possibile aggiungere almeno due punti su quest'argomento:

- La presenza di San Giacomo va agganciata sia con la scultura della lunetta del portale che con gli affreschi della prima cappella: non va trascurato che una statua di San Giacomo è tuttora presente al fianco della Vergine col Bambino nella lunetta del portale della chiesa di Casaluce (a sinistra della madonna, mentre a destra troviamo Giovanni), il San Giacomo del polittico doveva anch'esso necessariamente trovarsi a sinistra della Vergine, considerando che guarda verso destra (fig. 108).

Nel lunettone della prima cappella a destra erano presenti due storie con episodi della vita dei Santi Giovanni e Giacomo.

Questa presenza costante di San Giacomo porta a due ipotesi: la prima spingerebbe a pensare che tra le tavole mancanti del polittico di Casaluce doveva con moltissima probabilità essere raffigurato anche San Giovanni Evangelista (fratello di San Giacomo e presente, a destra del gruppo con la Madonna col Bambino, nella lunetta del portale di Casaluce, oltre che nell'affresco di cui si è detto); l'altra conclusione che potrebbe venirne è che in origine il polittico doveva essere composto da almeno cinque scomparti. Sia il San Giacomo che il San Francesco di Assisi guardano infatti verso destra, è evidente che non poteva trattarsi di un trittico, così come è evidente che doveva esserci per lo meno una tavola (a destra) con San Giovanni evangelista.

La presenza continua dei santi Giovanni e Giacomo non può che spingerci ancora a pensare che doveva trattarsi probabilmente dei nomi di due dei quattro figli persi in giovane età dal Conte e da sua moglie.

Va inoltre detto che, nel caso in cui la Madonna della tavola centrale fosse quella individuata dal Morisani, una firma così estesa non poteva che trovarsi in una ipotetica predella (eventualmente dispersa), oppure potrebbe ipotizzarsi che quella individuata dal Morisani in realtà non sia la Madonna a cui alludevano Costa e Donato da Siderno, in quanto è evidente l'assoluta mancanza di tracce di un'iscrizione così estesa. Il fatto che le fonti parlino di

un'iscrizione "a letter d'oro" che si trovava "ai piedi di essa" ci spinge a propendere a non escludere la prima ipotesi.

- l'altro punto importante riguarda la collocazione dell'opera: nulla si è detto sull'originaria collocazione del polittico, oltre al fatto che esso provenisse da Casaluce.

Le due fonti sopra citate (Costa e Siderno) sono concordi che la tavola raffigurante la Madonna con Bambino si trovava (durante i secoli XVII e XVIII) nel dormitorio dei monaci, sull'altare del Noviziato (al piano superiore del castello). I due affermano inoltre che in principio essa doveva trovarsi di fronte all'antica Madonna di Casaluce (l'icona bizantina), che era custodita nella quarta cappella della chiesa (e tutt'oggi ne resta una copia, mentre l'originale si trova ad Aversa).

Tuttavia, ancora la testimonianza di Giovan Battista Bolvito (attivo nella seconda metà del XVI secolo) riportata nelle *Lettere Sanesi*, indica quella che a mio avviso doveva essere la collocazione originaria del dipinto:

"Andrea Vanni di Siena, pittore eccellentissimo a quei tempi, il quale volse lasciare notato il nome suo in quella meravigliosa immagine, che sta alla cona dell'altar maggiore, nella quale si vede dipinta, con delicatissimo et artificioso modo, essa gloriosa Nostra Donna, che tiene il suo fantolino Gesù nelle sue braccia, el quale figliolino Gesù nelle sue braccia sta vestito di una camiciola bellissima e di stupenda manifattura (...)"<sup>286</sup>

La testimonianza è importante in quanto testimonia che il polittico doveva originariamente trovarsi sull'altare maggiore della chiesa di Casaluce, e non è improbabile che un polittico donato dalla Regina dovette avere una collocazione così importante. Non sappiamo quando venne smembrato, ma va ricordato che in origine doveva trattarsi di un polittico a cinque scomparti, con predella, e, molto probabilmente, un redentore nella cuspid.

### ***3. Considerazioni finali***

L'ipotesi secondo cui il cosiddetto Terzo maestro sia napoletano, se non è da escludere, non poggia però su alcuna base concreta; né di tipo stilistico né di altro tipo. Si tratta forse di una ripresa dell'idea di Morisani che, attribuendo l'intero ciclo al Vanni, parla di diversi aiuti, uno dei quali napoletano.

---

<sup>286</sup> GUGLIELMO DELLA VALLE, 1785, p. 144.

A partire dal 1969, tuttavia, con la felice attribuzione del tabernacolo con San Pietro Celestino a Niccolò di Tommaso, per quanto riguarda questi affreschi secondari si è a mio avviso portata avanti un'idea che va in parte rivista. L'idea secondo cui tutti gli affreschi della chiesa di Santa Maria ad Nives siano il risultato di un'unica fascia cronologica e di un unico capobottega. La fascia cronologica sarebbe posteriore al 1371; a mio parere 1373, in ogni caso posteriore agli anni '70. Il capocantiere di tutta la chiesa di Santa Maria ad Nives sarebbe Niccolò di Tommaso, i maestri anonimi di cui si è discusso sopra sarebbero tutte maestranze attive nella sua bottega.

Tuttavia non va dimenticato che i documenti di Urbano V che concedono a Raimondo del Balzo di ricavare un monastero all'interno del castello partono già dal 1362, e che il monastero viene già dato per costruito nel 1364<sup>287</sup>.

Anche padre Donato da Siderno parla di pitture, con Santi appartenenti all'antico e nuovo testamento, fatte eseguire già dai padri Carmelitani (presenti a Casaluce dal '63 al '64). Pur non volendo dare credito a questa affermazione, sembra improbabile che il monastero debba essere rimasto spoglio fino al 1373 (anno più probabile degli affreschi di Niccolò di Tommaso).

A ciò si aggiunge un'evidenza stilistica: tutte le pitture presenti all'interno della chiesa, o da essa provenienti, e in particolare quelli dei due lunettoni attribuiti al cosiddetto Terzo Maestro, non sembrano risentire in alcun modo della cultura pittorica di Niccolò di Tommaso, ormai imbevuta di cultura figurativa orcanesca, e che già sente sottopelle elementi di un decorativismo che potrebbe dirsi tardogotico.

Tutti i confronti iconografici puntano verso una cultura di tipo ancora giottesco-masiano, (ma anche e soprattutto oderisiana) si tratta della stessa cultura stilistica degli affreschi della Cappella Pipino, seppur espressa negli anni '60.

Credo che la distanza sia stilistica che iconografica tra il cantiere interno alla chiesa e le pitture del pronao sia evidente; e che lo stacco degli affreschi, accompagnato da una mancata documentazione, abbia contribuito pesantemente alla confusione di queste due botteghe: la prima, in ordine di tempo, di cui fanno parte i cosiddetti Secondo e Terzo Maestro e quello che può dirsi a mio avviso "Maestro dell'Incoronazione" e che dovette essere il capobottega di questo momento, tutto ciò non dovette accadere molto dopo la costruzione del monastero, ovvero nel 1364. L'arrivo di Niccolò di Tommaso dovette invece essere successivo a tutto ciò e collocarsi intorno al 1373, come dimostrato in precedenza, e operare nella parte della chiesa

---

<sup>287</sup> Cfr. RICCARDO PRENCIPE, 2007, pp.32, 33.

che era rimasta spoglia: ovvero il pronao, mentre l'interno dell'edificio religioso doveva già essere affrescato.

Le fonti citate e la ricollocazione degli affreschi fa emergere quelle che dovevano essere delle differenze certe tra la struttura architettonica attuale (fig. 109) e quella trecentesca (fig. 110).

Le differenze certe sono le seguenti:

- Il pronao doveva estendersi su un'area più vasta di quella attuale e non doveva essere messo in comunicazione con la prima cappella.
- Le cappelle laterali non dovevano essere poste in comunicazione tra loro, ma in modo diretto rispetto alla navata
- La chiusura delle cappelle rispetto alla navata ha determinato l'aggiunta degli altari settecenteschi lungo i lati di essa.
- Uno di questi altari settecenteschi andava a coprire quello che doveva essere un ingresso laterale (sul lato nord), oggi murato, ma ben visibile dall'esterno.
- L'abside non era cieca come si presenta oggi, ma doveva essere aperta da un finestrone sulla parete d'altare.
- Il polittico di Andrea Vanni doveva trovarsi sull'altare maggiore e doveva essere composto per lo meno da quattro santi che affiancavano la Madonna con Bambino, e una predella con la firma del pittore; tra i due santi dispersi doveva esserci molto probabilmente un San Giovanni Evangelista.

## CAPITOLO TERZO

### **I monumenti sepolcrali riconducibili alla committenza di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia**

*Il torbido Regno di Giovanna I (...) segna un decadere della scultura. Le difficili condizioni economiche e sociali causano, se non un diminuire delle commissioni, un ricondursi di esse a livello artigianale. Non si hanno i mezzi né la volontà di far venire artisti di buona qualità da fuori, e le preoccupazioni materiali di vario genere distolgono i committenti dall'approfondir troppo la qualità dell'oggetto commissionato. Basta che i monumenti rispondano a determinati temi che non riguardano, in sostanza, l'arte, sottolineando le qualità, lo status del defunto da vivente, mostrandolo nell'aspetto esteriore e nell'abbigliamento del suo grado sociale, e pongano in rilievo la pietà, anche se non sincera, della famiglia superstite.*

(Ottavio Morisani)<sup>288</sup>

#### ***1. La Cappella del Balzo: lo stato attuale***

Le tombe di Raimondo del Balzo e della moglie Isabella d'Apia sono attualmente ubicate nella settima cappella di sinistra della basilica di Santa Chiara a Napoli (fig. 1).

Ad una copiosa bibliografia sulla chiesa non è corrisposta, con alcune importanti eccezioni,<sup>289</sup> una bibliografia altrettanto felice sulle tombe sopra citate, anche per la sostanziale mancanza di appigli documentari e stilistici su cui fondare nuove ipotesi.

Attualmente le tombe sono disposte sulle pareti laterali della cappella citata, e precisamente sulla porzione di muro più vicina alla navata.

Le tombe sono ubicate in un contesto stilisticamente estraneo: sulla parete d'altare è posto un San Francesco di Michelangelo Naccherino proveniente dalla basilica di San Lorenzo,<sup>290</sup> ai lati iscrizioni e lastre tombali più tarde. La volta è ricoperta da lacunari barocchi e le lunette delle tre pareti sono decorate da affreschi della scuola di Belisario Corenzio.

La cappella in questione rappresenta forse l'unico caso in cui la decorazione barocca (eseguita tra il XVII e il XVIII secolo) sia interamente sopravvissuta al bombardamento del 4 agosto del 1943.<sup>291</sup> Tale bombardamento distrusse quasi interamente tutte le decorazioni in marmo ed in

---

<sup>288</sup> OTTAVIO MORISANI, 1974, p. 4.

<sup>289</sup> Gli interventi a mio avviso più significativi sono stati quelli di: LUDOVICO DE LA VILLE SUR YLLON, 1893; MARIO GAGLIONE, 1995; e NICOLAS BOCK, 2001.

<sup>290</sup> Cfr. PIETRO BATTISTA CARCANO DI VARESE, 1913, p. 39.

<sup>291</sup> Per una documentazione fotografica della chiesa e delle cappelle subito dopo il bombardamento si consulti l'archivio fotografico di Castel Sant'Elmo, e in particolare (per la cappella del Balzo) le seguenti fotografie: negativi A.F.S.G., n. 4094, n. 4092, 4090.



stucco e diede avvio ad un lungo e massiccio restauro (concluso nel 1953) che riportò la chiesa ad un aspetto assai vicino a quello trecentesco.<sup>292</sup>

Se è vero che le tombe di Raimondo ed Isabella si trovano ora in un contesto stilisticamente estraneo, va però sottolineato che la cappella in questione raccoglie diversi monumenti (tutti più tardi) della famiglia del Balzo, dai nostri (i più antichi) fino all'inoltrato secolo XVII.

La cappella è stata oggetto di un recente restauro, concluso nel 2006, ed è tuttora tra gli ambienti meglio conservati e valorizzati all'interno della chiesa, fatto dovuto all'attenzione degli eredi della famiglia.<sup>293</sup>

I due monumenti sepolcrali di nostro interesse sono identici nelle dimensioni ed assai simili fra loro nella composizione. Le due arche poggiano anteriormente su tre Virtù cariatidi. Nel sepolcro di Raimondo (fig. 2) queste raffigurano: Giustizia (che impugna spada e bilancia), Fortezza (con clava e leone), Mansuetudine (con un agnello fra le braccia).<sup>294</sup>

L'arca è decorata sulla fronte da due corti, composte da uomini (quella di Raimondo) e donne (quella di Isabella) con il defunto al centro. In entrambi i casi è notevole lo sfoggio di ricchi abiti della moda del tempo.<sup>295</sup>

Il fronte del sarcofago di Raimondo vede il defunto assiso, in età anziana, con una zampa di gallina nella mano destra.<sup>296</sup> Il braccio è vestito da una manica su cui lo scultore indugia con molta perizia, descrivendola minutamente in ogni parte; sul lato destro sbucca un lungo manicotto, che si congiunge con il soprabito nella spalla destra, la giuntura tra i tessuti è descritta in ogni singolo bottone (fig. 3).

La mano sinistra è chiusa a pugno ed è coperta da un vistoso guantone da caccia, che si allunga verso il basso fino a congiungersi con il panneggio del soprabito per il quale non sarebbe azzardato parlare di una grafia scultorea che è a tratti già tardogotica.

Ai lati del personaggio sei astanti (tre per parte) rivolti verso il protagonista, mentre gli ultimi due sul lato destro spezzano e dissimulano la simmetria di questo gruppo in un animato dialogo. Tutti questi astanti portano un falco (tranne il primo a sinistra) e vari accessori usati

---

<sup>292</sup> Per le vicende relative al restauro della basilica cfr. soprattutto GAUDENZIO DELL'AJA, 1980.

<sup>293</sup> Il restauro è stato diretto da Aurelio Talpa, cui rivolgo un sincero ringraziamento per aver messo a mia disposizione il materiale fotografico sulla cappella in questione.

<sup>294</sup> Ludovico de La Ville Sur-Yllon, sottolineò per le cariatidi: "in queste statue la disposizione delle pieghe nelle vesti è semplice, il disegno è rigido e stecchito, l'esecuzione è assai grossolana", evidenziando un forte contrasto stilistico con i bassorilievi sulla parte frontale dei sepolcri. Personalmente non mi sembra che si possa riscontrare alcuna discrasia stilistica tra le due parti, le differenze ci sono ma non sono mai evidenti. Cfr. LUDOVICO DE LA VILLE-SUR YLLON, 1893, p. 55.

<sup>295</sup> Delle osservazioni sulle tombe del Balzo in merito alla moda del tempo sono state fatte da ADELAIDE CRILLO MASTROCINQUE, 1982, pp. 147-166.

<sup>296</sup> Non si tratta di una zampa d'aquila, come ha scritto ALDO DE RINALDIS, 1920, p. 40; bensì di una zampa di gallina adoperata per attirare il falco, Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, pp. 287-295.

per la caccia (guanti da caccia, zampe di gallina, e carnieri legati in vita alle cinte), uno di essi porta il loiro (o logoro) legato alla cintura, ed un falco reca alle zampe i geti.

Si apre sulla destra (particolare sorprendente per un'arca angioina del 1375) uno strappo paesaggistico con due alberi e una folta vegetazione, che completa questa raffigurazione con un ulteriore elemento legato alla caccia; questo brano arriva a sovrapporsi anche alla decorazione che incornicia la scena. È già stato sottolineato che la falconeria, di origine orientale e largamente diffusa nel basso medioevo, era ritenuta il più nobile e prestigioso fra i modi di cacciare e il simbolo di appartenenza alla classe sociale più elevata.<sup>297</sup>

Lo sfondo di questa raffigurazione si presenta omogeneamente scuro, si tratta sicuramente di una policromia contemporanea al manufatto. Su entrambi i fianchi dell'arca è lo stemma del defunto.

Al di sopra dell'arca si eleva un dado di notevole spessore (fig. 3), su cui è riportata un'iscrizione in esametri di una certa lunghezza:

*MAGNANIMUS, SAPIENS, INSIGNIS, PROVIDUS UNUS  
CLAUDITUR HOC SAXO, NON FAMA, CARNE SEPULTUS  
BAUCIA QUEM GENUIT CLARA ET GENEROSA PROPAGO  
MIGNIFICOSQUE EDUXIT AVOS SIBI BAUCIA TELLUS  
MENTE DEUM VERITUS RAYMUNDUS ET IPSE VERENDUS  
NON TERRENA FUIT POTIUS COELESTIS IMAGO  
SOLETIQUE COMES REGNI CAMERARIUS HUIUS  
MILITIAEQUE DECUS VIRTUTIS AMATOR ET OMNES  
JURE BONOS COLUIT QUANTUM RESPUBLICA PASSA (o LESA)<sup>298</sup> EST  
MORTE SUA DOCUIT AD COELICA REGNA VOCATUS.  
MILLE FLUUNT ANNI TERCENTUM SEPTUAGINTA  
QUINQUE SIMUL POSITIS. INDICTIO DENAQUE TERQUE (o TERTIA DENA)  
AUGUSTUS TUNC MENSIS ERAT, TUNC QUINTA DIESQUE.<sup>299</sup>*

---

<sup>297</sup> Cfr. Nicola Gozzano, voce *Caccia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, p. 23.

<sup>298</sup> BENEDETTO SPILA, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli, Società anonima cooperativa tipografica, 1901, p. 148 (Lesa est).

<sup>299</sup> Ne riporto anche la traduzione: "Magnanimo, saggio, insigne, provvido, da solo è rinchiuso in questa tomba, sepolto col corpo non nella fama, colui che la nobile e generosa stirpe del Balzo generò onde la terra del Balzo allevò per sé splendidi antenati, Raimondo, rispettoso degli dei ed egli stesso degno di rispetto, il suo aspetto non fu terreno, piuttosto divino, conte del dominio di Soletto e suo camerario, onore dell'esercito, amante della virtù, rispettò tutti i buoni secondo giustizia, chiamato al Regno celeste insegnò con la (sua) morte quanto vale lo stato. Scorrono milletrecentosettantacinque anni (da che furono) contemporaneamente (qui) posti. Indizione XIII. Era allora il mese di Agosto: appunto il quinto giorno." Le iscrizioni furono dapprima riportate dal de Stefano, Cfr. Pietro de Stefano, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli*, a cura di Stefano d'Ovidio e Alessandra Rullo, Napoli, Raymondo Amato, 1560, cc. 182 r.-182 v. Riporto anche l'iscrizione secondo la trascrizione di Gioacchino d'Andrea: MAGNANIM(VS). SAPIENS. INSIGNIS. P(RO)VIDUS. VN(VS). CLAUDIT(VR). HOC SAXO. NON. FAMA. CARNE SEPULT(VS). BAUCIAQ(VE) GENVIT CLARA. (ET) GENEROSA. P(RO)PAGO. MIGNI[FI]COSQ(VE). EDVXIT. AVOS. S. BAVTIO TELLUS: MENTE DEVM. VERIT(US). RAYM(V)NDUS. ET. IP(S)E VERE(N)DVS. NON T(ER)RENA. FIVT. POCI(VS) CELESTIS. YMAGO / SOLETIQ(VE). COMES. REONI. GOAMERI(VS) HVI(VS). MILICIEQ(VE). DECUS. VIRTVTIS. AMATO(R). (ET). O(MN)ES. IVRE. BONOS. COLVIT. Q(VAN)TVM. RESP(O)P(VLI) LESA. EST / MO(R)TE. SVA. DOCVIT. AD CELITA. REG(NA). VOCAT(VS). MILLE FLVVNT. ANNI. CCC. LXX: QUINQ(VE). SIMUL. POSITIS. INDICIO. DENA.

Al di sopra dell'iscrizione è il *gisant* (fig. 4) all'interno di una camera funebre, presentato da due angeli reggicortina. Egli è raffigurato con intenti ritrattistici notevoli; al pari del modo in cui è rappresentato sia sulla fronte del sarcofago che nell'affresco di Niccolò di Tommaso che lo vede in ginocchio alla sinistra di San Pietro Celestino. A coronare il sepolcro è la statua di una Madonna con Bambino.<sup>300</sup>

L'arca di Isabella d'Apia si presenta in modo assai simile (fig. 5); a sostenere il sepolcro di Isabella sono: la Fede (con il calice), la Prudenza (con un serpente attorno all'avambraccio) e l'Amore, o Carità (con la face, o cero acceso).<sup>301</sup>

Nicholas Bock sottolinea che nel monumento di Isabella d'Apia alle virtù canoniche come *Fides* e *Caritas* se ne aggiunge una terza che è tipica delle regnanti, ovvero la *Prudentia* (presente ad esempio nel monumento funebre di Margherita d'Angiò-Durazzo, nel Duomo di Salerno); questa cosa sottolinea la pretenziosità dell'iconografia, che avvicina il ruolo di questa nobildonna ad un concetto di regalità. A ciò si aggiunga il fatto che Isabella si fece rappresentare trionfante. L'utilizzo della *Prudentia* era per lei l'ideale completamento alle altre due virtù tipiche delle nobildonne.<sup>302</sup>

Sul lato frontale dell'arca è raffigurata una corte al femminile (fig. 6); l'esatto equivalente di ciò che viene raffigurato sul sepolcro del marito. Va inoltre sottolineato che il seggio della defunta è decorato in basso con una serie di archi trilobati che ne accentuano la preziosità; lo scultore ha cercato una soluzione di dinamismo tra le dame, che spesso entrano in contatto tra di loro, evitando pose statiche e trovando soluzioni e spunti di estrema naturalezza, come il gesto della seconda dama di destra che afferra il manicotto della donna che segue, la quale a sua volta afferra la veste sollevandola da terra, *escamotage* usato dall'artista per diversificare la caduta dei panneggi ed evitarne la monotonia.

---

TERQ(VE) Y / AGVSTUS. TV[N]C. MENSIS ERAT. TV[N]C. QVINTA. DIESQ(VE). Cfr. GIOACCHINO D'ANDREA, 1982, p. 149.

<sup>300</sup> Credo che si possa affermare con una certa sicurezza che il piedistallo interposto tra la Madonna e la camera funebre non sia contestuale al monumento, bensì un pezzo aggiunto in seguito allo spostamento delle tombe (di cui si dirà a seguire). Anche di queste statue è stato scritto che sono assai rozze rispetto ai bassorilievi dei sarcofagi e si avvicinano di più alle Virtù-cariatidi; tuttavia credo si tratti ancora di una distinzione eccessiva, Cfr. LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, 1893, p. 55.

<sup>301</sup> Molto accurata è la descrizione che fa di questa tomba HEINRICH WILHELM SCHULZ, 1860, III, pp. 74, 75.

<sup>302</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 231.

Isabella tiene un cane nella mano sinistra ed afferra un lembo della sua veste con la mano destra, gesto che potrebbe anche collegarsi al dolore per la perdita dei quattro figli avuti dal conte, tutti morti in giovane età.<sup>303</sup>

Il panneggio dell'abito della defunta ricopre abbondantemente il seggio di Isabella, scorciato in un modo anche più sicuro rispetto a quello del marito (il seggio di costui sembra scorciato, senza motivo, come se lo si vedesse dall'alto, (fig. 3). Non sono mancati gli studiosi che hanno ravvisato una maggiore perizia tecnica nel sepolcro di Isabella d'Apia,<sup>304</sup> tuttavia trovo che una distinzione stilistica sia impropria e fuorviante, le sottili variazioni sono ragionevolmente dovute ad una necessaria corallità esecutiva, ma non sono così significative da poter distinguere due personalità principali.

Sui lati dell'arca sono gli stemmi della defunta.

L'iscrizione posta sul dado è la seguente:

*IAM TENET ASTRIGERAS SEDES TERRENA RELINQUENS  
EXCELSIS SUSCEPTA LOCIS COELOQUE LOCATA  
QUAM PREMIT HIC TUMULUS, TANTO BENE JUNCTA MARITO  
QUANTUM CARMINIBUS CELEBRAT LAPIS IPSE PROPINQUUS.  
HAEC SPECULUM VITAE FUIT, HAEC ET REGULA MORUM  
CASTA, HUMILIS, MISERANS CUNCTIS, MANSUETA, MODESTA  
FEMINA NON FRAGILIS SED VERIUS ALMA VIRAGO.  
HIC ET ISABELLA CELEBRI SIC NOMINE DICTA  
DEQUE APIA CLARUM TRAXIT COGNOMEN AVORUM,  
FRANCIA QUOS GENUIT, MEMORANT CONQUESTAQUE REGNA.  
MORTUA NON MORITUR QUIA FAMA DAT MAXIMA VIRTUS.  
MILLE FLUUNT ANNI TERCENTUM SEPTUAGINTA  
QUINQUE SIMUL POSITIS. INDITIO TERTIA DENA.  
IULIUS HANC RAPUIT DECIMA POST QUARTA DIESQUE.*<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> La morte dei quattro figli di Isabella viene ricordata nell'iscrizione marmorea presente a destra del portale d'ingresso alla chiesa del Castello di Casaluze.

<sup>304</sup> Riguardo alla tomba di Isabella d'Apia: "le linee architettoniche sono simili, ma è di fattura più accurata. Le dame scolpite sul fronte dell'arca in vari atteggiamenti sono molto interessanti per le acconciature e pel costume." PIETRO BATTISTA CARCANO DI VARESE, 1913, pp. 39, 40.

<sup>305</sup> Ne riporto la traduzione: "Abita ora le sedi stellate lasciando le cose terrene, accolta in luoghi eccelsi e collocata in cielo colei che questo sepolcro racchiude, così felicemente unita al marito quanto la stessa vicina pietra (sepolcrale) celebra con i (suoi) versi. Ella fu specchio di vita, ella (fu) anche esempio di costumi casta, semplice, pietosa verso tutti, mite, modesta donna non fragile, ma più veracemente benigna guerriera. Qui (è) anche Isabella così chiamata con un nome celebre e (che) trasse da Apia l'illustre cognome degli avi che la Francia generò e i regni conquistati ricordano. (Benchè) morta sopravvive perché una grandissima virtù le dà fama. Scorrono milletrecentosettantacinque anni (da che furono) contemporaneamente (qui) deposti. Indizione XIII. Luglio la rapì dopo il XIV giorno." riporto anche la trascrizione di Gioacchino d'Andrea: *IAM. TENET. ASTRIGERCIS. SEDES. TRENA. RELIQUES. STRENVIS. SUBSCĒTA. LOCIS. CEL(O)Q(VE). LOCATA. QVAM. P(RO)MIT. HIC. TVMLVL(VS). TANTO. BON. IUVENTA. MARITO / QVANTVM. CARMINIB(VS). ECLEMBT. LAPIS. IPE. P(RO)PINQVVS. HEC SPECVLVM. VITE. FVIT. HEC. REGVLA. MO(RVM). CASTA. HVMILIS. MI(SER)ANS. CVTIS. MANSVETA. MODESTA / FEMINA. NON. FRAGILIS. S(ED). VERIVS. ALMA. VIRAGO. HIC. (EST). YSABELLA. CELEBRI. SIC. NOIE. CITA. DEQ(VE). APIA. CLA(RVM). TRAXIT. (CO)GNOM. AVO(RVM) / FRANCIA. QVOS. GENVIT. MEMORAT. (CON)Q[VE]STAQ. REG. MORTVA. NON. MORIT. Q(VI)A. FAMA. DAT. VIRT(VS). MILLE FLVVNT. ANNI CCCLXX / QVIQ(VE). SIMVL. POSITIS.*

La *Gisant* (fig. 7) indossa lo stesso copricapo che è raffigurato sulla fronte dell'arca e che indossano le due dame a lei più vicine (alla sua destra e alla sua sinistra), forse per sottolineare un'importanza gerarchica tra le diverse dame di corte, in quanto le donne più distanti dalla protagonista sono a capo scoperto.

La *Gisant* rimanda immediatamente alla figura di Giovanna d'Aquino (fig. 8), scolpita nella camera funebre del suo sepolcro, sito nell'omonima cappella di San Domenico Maggiore (oggi ingresso alla sacrestia), il copricapo è vicinissimo al nostro, anche nell'esecuzione, così come il velo che le cinge il mento (attributo delle nobildonne sposate).<sup>306</sup>

Anche in questo caso, se è vero che il panneggio del bordo della lettiga che regge la defunta (fig. 9) è vistosamente diverso da quello del marito (fig. 10), ciò è sempre riconducibile a diversi artefici di una medesima bottega.

Al di sopra della camera funebre un'altra Madonna con Bambino (fig. 11), come nel caso di Raimondo (fig. 12). Per quanto concerne le Madonne la differenza stilistica si fa effettivamente più vistosa, ma resta una differenza insita allo stesso contesto.

La prima considerazione che va fatta è che le raffigurazioni e la tipologia delle arche in questione non sono affatto canoniche né diffuse nella scultura funeraria della nobiltà angioina. La tipologia più diffusa vede sul lato anteriore del sarcofago figure sante (per lo più la *Deésis*) racchiuse in clipei e alquanto standardizzate.<sup>307</sup>

La raffigurazione del defunto in mezzo alla propria corte riporta invece subito alla mente la tipologia dei sepolcri Reali, si pensi soprattutto all'esempio tinesco di Carlo di Calabria, in cui è effigiato il duca nella sua veste di vicario e gran giustiziere del Regno, con ai lati ecclesiastici ed uomini di corte.<sup>308</sup> L'altro riferimento è il monumento di Maria di Valois, entrambi situati nel coro della basilica di Santa Chiara, a pochi metri dai sepolcri chi si stanno esaminando.

Questa bottega di scultori del 1375 trovò nelle corti tinesche un forte modello a cui ispirarsi. La scelta ovviamente non poté che essere dettata dalla committenza.

---

*INDITIO. TCIA D'SNA IVLI(VS). HANC. RAPVIT. DECIMA. POST QVA(R)TA. DIESQ(VE).* Cfr. GIOACCHINO D'ANDREA, 1982, p. 151.

<sup>306</sup> Come ricorda l'iscrizione, Giovanna morì il 6 aprile del 1365.

<sup>307</sup> Tra gli innumerevoli esempi si prendano quelli di Giannotto di Salerno, conte di Acerra (morto nel 1385 e seppellito nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore) e soprattutto il caso del monumento di Roberto di Artois e Giovanna di Durazzo (databile agli anni Novanta dello stesso secolo, Napoli, San Lorenzo).

<sup>308</sup> In questo caso la corte viene disposta su due registri. Ai piedi del Principe figurano poi un lupo ed un agnello che bevono dalla stessa fonte. L'altro riferimento iconografico è quasi certamente con il perduto monumento della regina Sancia di Maiorca (già in Santa Croce di Palazzo a Napoli) di cui esistono dei disegni ottocenteschi di Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, oggi conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 9840, f. 58 v.), in merito cfr. soprattutto FRANCESCO ACETO, 2000.

Una raffigurazione così ricercata e pretenziosa da parte di quest'ultima dimostra una chiara volontà di imprimere la propria memoria in modo non dissimile dai re angioini.

A ciò si aggiunga un altro elemento: gli stemmi dei donatori non sono per nulla raffigurati sulla fronte dell'arca, fatto insolito per le tombe nobiliari, in cui gli stemmi vengono ripetuti in modo quasi ossessivo;<sup>309</sup> mentre per le tombe regali la mancanza di stemmi non è affatto inconsueta.<sup>310</sup>

Nel nostro caso gli stemmi non sono presenti sulla parte frontale dell'arca, bensì su quelle laterali (figg. 13 e 14); è tuttavia assai singolare che sia gli stemmi del marito che quelli della moglie presentino sulla parte superiore un coronamento riccamente decorato di pietre preziose di varie forme (ovoidali e romboidali).

Lo scudo coronato sulla parte alta è prerogativa di re e principi angioini. Non conosco altri casi di stemmi di casate nobili coronati in questo modo. Questa singolarità è stata presa in considerazione in un breve articolo di Napoli Nobilissima che sottolinea come eccezione la presenza delle corone in due soli casi: sugli stemmi del Balzo/d'Apia appena descritti e su uno dei due stemmi scolpiti sui lati brevi della tomba di Agnese e Clemenza di Durazzo.<sup>311</sup>

Va però sottolineato che il paragone risulta iniquo, Agnese e Clemenza di Durazzo sono infatti direttamente imparentate con membri della stirpe reale, come sottolinea la stessa iscrizione:

*Hic jacent corpora Illustrissimarũ Dominarum Domine Agnetis de Francia Imperatricis Constantinopolitane, ac Virginis Domine Clementie de Francia filie quondam Illustrissimi Principis Domini Caroli de Francia Ducis Duracii.*

Tra le due corone si impone inoltre una differenza: quella dei del Balzo/d'Apia è una semplice fascia con pietre preziose romboidali, con al centro una pietra ovoidale; mentre nel secondo caso (la tomba di Agnese e Clemenza) a questa fascia di pietre incastonate si aggiungono i vistosi dentelli della corona. Anche in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli,<sup>312</sup> gli stemmi regali vengono distinti con una corona, ma alla fascia con pietre incastonate si aggiungono sempre i denti della corona; la mancanza di questa parte potrebbe proprio sottolineare da un lato i continui contatti tra i committenti e la regina Giovanna (Raimondo

---

<sup>309</sup> Si pensi al Sepolcro di Giovanna d'Aquino in San Domenico, dove gli stemmi della defunta (inquartati con quelli del marito) vengono ripresi molte volte sia sulla fronte della cassa che sul frontone del baldacchino; si pensi soprattutto al sepolcro di Drogon di Merloto, in cui lo stemma viene raffigurato ben 5 volte, tre sulla fronte dell'arca e due sui lati. I casi sono innumerevoli.

<sup>310</sup> Mancano gli stemmi nelle seguenti tombe reali: Caterina d'Austria, in San Lorenzo; Maria d'Ungheria, in Donnaregina; in tutte le tombe reali in Santa Chiara, con l'eccezione di quella di Roberto d'Angiò.

<sup>311</sup> Cfr. LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, 1896, 6, pp. 95, 96.

<sup>312</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, manoscritto segnato X A 41, cc. 40 r. e ss.

era, come ho ricordato diverse volte, gran camerario del Regno, ovvero comandante dell'esercito della regina) dall'altro la necessità di omettere i dentelli della corona, prerogativa esclusiva della casata reale. Questo tipo di corone vengono dette comitali, in merito va ricordato che Raimondo era Conte di Soletto. È infine da ricordare che in tutti gli altri casi noti in cui viene rappresentato, lo stemma di Raimondo non porta mai una corona; questo conferma che dovette trattarsi quasi di una licenza che venne concessa sui loro monumenti funerari.

Va inoltre sottolineato che, nel Trecento, non mancarono unioni matrimoniali tra i vari rami della famiglia del Balzo e i reali angioini, ne riporto alcuni:

- Bertrando del Balzo, conte d'Andria e di Montescaglioso, impalmò nel 1308 Beatrice d'Angiò, figlia del Re Carlo II; questo matrimonio portò al conte una relevantissima serie di feudi tra Puglia e Basilicata.<sup>313</sup> Il figlio Francesco venne stabilmente insignito del titolo di duca d'Andria in virtù del sangue regale materno.<sup>314</sup>

- Altro caso noto è quello di Roberto del Balzo (conte di Avellino), che fu il primo marito di Maria d'Angiò, sorella di Giovanna I.<sup>315</sup>

- Va in fine ricordato il caso della già citata Agnese di Durazzo, che dopo Can della Scala ebbe come marito Giacomo del Balzo, principe di Taranto ed imperatore di Costantinopoli.<sup>316</sup>

In generale i del Balzo furono costantemente attenti, nella loro strategia matrimoniale, ad imparentarsi con tutte le principali famiglie presenti nel Regno: i Sanseverino, i Principi di Taranto, gli Enghien, gli Orsini.<sup>317</sup>

---

<sup>313</sup> Cfr. RUGGERO MOSCATI, 1934. Cfr. anche GIOVANNI VITOLO, 1986, p. 24 Cfr. anche JOSEPH GÖBBELS, 1988, pp. 304-308, e soprattutto ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, vol. I, *ad indicem*.

<sup>314</sup> A proposito del regno della Regina Giovanna scrive Pietro Giannone: "Ed in questi tempi cominciò ad introdursi fra noi di darsi a' baroni il titolo di duca, perché prima non era in usanza che quello di conte, ed il titolo di principe o di duca era de' soli Reali; ed il primo fu Francesco di Balzo, che dalla regina Giovanna I fu fatto duca d'Andria, ed il secondo fu il Duca di Sessa." PIETRO GIANNONE, 1823 (I ediz. 1723), Libro XXIII, p. 307.

<sup>315</sup> Maria d'Angiò (morta nel 1366 e sepolta in Santa Chiara) sposò in seconde nozze Filippo, principe di Taranto. Cfr. CARLO CELANO, 1692, giornata terza, pp. 73, 74.

<sup>316</sup> Cfr. CARLO CELANO, 1692, giornata terza, p. 74.

<sup>317</sup> Cfr. FRANCESCO PANARELLI, *I del Balzo Orsini e gli Enghien*, in *Dal giglio all'orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Congedo Editore, 2006, p. 28.

## 2. La collocazione pristina dei sepolcri, un riepilogo

Gli studi concordano unanimemente sul fatto che i sepolcri dei coniugi del Balzo siano stati sistemati nella settima cappella di sinistra solo nel 1615 e che in origine si trovassero nella terza cappella del lato destro della basilica.

A spostare i sepolcri più antichi per integrarli nella cappella di famiglia fu Girolamo del Balzo nel 1615, come ricordano sia Cesare D'Engenio Caracciolo che Carlo de Lellis.<sup>318</sup> Ludovico de la Ville Sur-Yllon ricorda che questo patronato fu riconosciuto e legalizzato con Decreto del Reggente Castelletto del dì 10 dicembre 1615.<sup>319</sup>

La presenza nella terza cappella del lato destro è attestata *in primis* da Pietro de Stefano che, nel 1580, scrive: “Nella terza cappella, entrando la porta maggiore pur dalla parte destra, sono doi sepolcri di marmi di marito e moglie (e riporta a seguire le iscrizioni delle tombe del Balzo).”<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> CESARE D'ENGENIO CARACCILO, 1623, p. 244. Scrive il d'Engenio: “Principalissima è la cappella d'Isotta del Balzo, principessa d'Altamura, la qual a' nostri tempi è stata ristorata et abbellita da Girolamo del Balzo, figliuolo di Francesco fundator del monasterio e chiesa di San Giovanni Battista, (...) ove lo stesso Girolamo, come legitimo padrone, fe' trasferir dall'antica Cappella della famiglia del Balzo, ch'era la terza a destra della porta maggiore, i sepolchri di Raimondo del Balzo conte di Soleto, e della contessa Isabella d'Apia sua moglie, con quel di Beatrice del Balzo contessa di Caserta, e quivi nel sepolcro di Raimondo si legge (...).

<sup>319</sup> LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, 1893, p. 55. Il fatto è d'altronde documentato all'interno della cappella stessa, in cui un'iscrizione riporta: HIC VBI HIERONYMVS BAVCIVS / GENTILIVM SVORVM OSSA COL / LEGIT SEPULCRUM QVOQ. SIBI / VIVENS POSTERISQVE SVIS P. / ANNO DOMINI MDCVI.

<sup>320</sup> PIETRO DI STEFANO, 1560, c. 182 r.



Che i sepolcri in origine si trovassero nella terza cappella di destra lo riconferma anche il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli di Carlo de Lellis.<sup>321</sup>

La letteratura successiva ha dato per buona quest'informazione poiché tramandata da un autore che ha scritto anteriormente allo spostamento dei monumenti (fig. 15).<sup>322</sup>

La terza cappella del lato destro si presenta attualmente spoglia (fig. 16), con due sepolcri trecenteschi anepigrafi sulle pareti laterali. Secondo quanto detto finora sarebbe ovvio ipotizzare che questi due sarcofagi siano stati trasportati in questa cappella solo dopo il 1615, anno in cui furono tolti da quest'ambiente quelli di Raimondo e Isabella del Balzo. E' questa l'ipotesi che viene fatta da Giustino Jovino nel 1983.<sup>323</sup>

In quest'ambiente mancano eventuali tracce che potrebbero testimoniare che si tratti dell'antica Cappella del Balzo.

Queste ipotesi reggerebbero se non contrastassero con un'importante testimonianza fisica che si trova tuttora in un'altra cappella e che è stata pubblicata solo di recente. Nella seconda cappella del lato destro (fig. 17) si trovano, sulle chiavi di volta dei due finestroni, due stemmi (fig. 18) ancora superstiti (pur se in condizioni fatiscenti). I due stemmi sono simili per forma, ma diversi per colore: quello sulla finestra di sinistra presenta campi alternati neri e bianchi (fig. 19); mentre quello di destra (fig. 20) presenta campi rossi e neri. Foto ravvicinate dimostrano chiaramente che in un quarto di entrambi gli stemmi è tuttora presente la stella a sedici punte della famiglia del Balzo. Lo stemma di destra, a campiture nere e bianche, lo si ritrova d'altronde in modo pressoché identico nella volta della chiesa di Santa Maria *ad Nives* a Casaluce (fig. 21), altro particolare finora sempre trascurato).

Tutto ciò contrasta però con le fonti antiche sopra citate (*in primis* il de Stefano, il d'Engenio e il de Lellis) che testimoniano concordemente che l'antica cappella del Balzo era la terza sul lato destro.

---

<sup>321</sup> CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Vol. II, f. 261. Quanto alla datazione del manoscritto Francesco Aceto propone una data posteriore al 1654, ma antecedente al 1688. Cfr: FRANCESCO ACETO, 1977, p. IX, X. scrive il de Lellis: "la terza cappella era della famiglia del Balzo, de' Conti di Soletto, in cui stavano i cantari del conte Raimondo del Balzo di Soletto e della contessa Isabella d'Apia, trasportati poi da Girolamo del Balzo nell'altra cappella della stessa famiglia, di Isotta del Balzo, da lui adornata; onde ivi saranno da noi riferiti. Et in questa cappella vedesi il quadro di Giesù Christo che fa oratione all'Horto".

<sup>322</sup> Cfr. tra gli altri FLORIAN MAZEL, 2002, a p. 566. Mazel confonde però una serie di nomi: Isabella d'Apia viene infatti scambiata con Isabella d'Aulnay; Beatrice del Balzo, sorella di Raimondo, viene scambiata con una presunta Isabella del Balzo. Cfr. *ivi*, p. 565. Altri errori in merito a omonimie e cappelle vengono fatte da NICOLAS BOCK, 2001.

<sup>323</sup> "È dunque evidente che questi sepolcri dovettero essere portati qui dopo che Girolamo del Balzo ne asportò quelli dei suoi antenati, quello di Raimondo del Balzo e quello della moglie di lui Isabella d'Apia, collocandoli nella settima cappella a sinistra (già infatti descritti in questa cappella dal d'Engenio), quindi dopo il 10/12/1615, data del decreto di legalizzazione concesso a Gerolamo sulla Cappella dei del Balzo Duchi d'Andria." GIUSTINO JOVINO, 1983, p. 47.

Rileggendo tuttavia la descrizione che appronta il de Lellis, assai preciso e dettagliato nella descrizione delle singole cappelle, ci si accorge di una cosa: con il termine *cappelle* gli autori del passato erano soliti designare non solo le cappelle effettivamente ricavate nella struttura delle navate minori, ma anche gli altari addossati semplicemente alle mura.<sup>324</sup>

Questo dato è importante se ricollegato a ciò che era presente a destra della porta d'ingresso alla basilica nel momento in cui gli antichi autori scrivevano, e fino al bombardamento del 1943.

Nell'iniziare a descrivere le cappelle del lato destro il de Lellis esordisce in questo modo: “hora, pervenendo alla descrittione delle cappelle e memorie che sono in questa chiesa, e cominciando dal lato destro della porta maggiore, quando si entra in essa, a lato di detta porta vedesi una cappella adornata di marmi d'antica architettura, ove si vede il ritratto della Madonna santissima con le figure di sant'Antonio.

La seconda, che è sfondata nel lato della chiesa, vedesi il quadro di Santa Elisabetta che si incontra et abbraccia con la Madonna, di mirabile dipintura (...).

La terza cappella era della famiglia del Balzo, de' Conti di Soletto (...).”

Sembra a questo punto evidente che quella che il de Lellis definisce “terza cappella” debba in realtà considerarsi la seconda, in quanto la prima cappella era in realtà un altare in forma di cappella addossato alla controfacciata, alla destra della porta d'ingresso (collocato dove oggi è la tomba di Agnese e Clemenza di Durazzo, fig. 22). La cosa è confermata dal fatto che il de Lellis, nel descrivere la seconda cappella (cioè quella che oggi considereremmo la prima) senta il bisogno di specificare che essa era *sfondata nel lato della chiesa*.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> La cosa è stata accennata in nota da Mario Gaglione nel 1995, ma nel testo manca l'aggancio con gli stemmi tuttora presenti nei finestrini delle cappelle laterali, Cfr. MARO GAGLIONE, 1995, p. 32, nota 33. Lo sfasamento delle cappelle di destra viene poi ripreso in modo corretto non più in nota, ma nel testo, sempre da Gaglione, in MARIO GAGLIONE, 1996; tuttavia sembra che la cosa sia stata del tutto ignorata dagli studiosi che hanno scritto dopo di lui, per primo Bock. Un equivoco simile veniva a crearsi nell'antica descrizione, fatta dal Celano, della chiesa di San Lorenzo, ma in quel caso l'*empasse* è stata subito risolta. Pierluigi Leone de Castris ha pubblicato uno dei due stemmi della cappella in questione, ma mi sembra necessario un riepilogo della faccenda critica. Cfr. PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, 2006, pp. 114 e segg.

<sup>325</sup> Non è chiaro se il sepolcro di Giovanni d'Ariano si trovasse in origine in questa cappella o nella seconda “Entrando la porta maggiore, ala prima cappella che si ritrova da la parte destra è un sepolcro di marmo, ov'è scolpito lo sotto scritto epitaphio: Tu qui es uia ueritas & uita, / Apenis inferni hunc Ioannem uita, / In te sperauit, in te credit, teq. amauit, / Non confundetur, sed tua uirtute saluetur. / Actu carens uano, fuitq. de Ariano: / Miles & ante Secretarius Sanciae Sanctae.” il de Stefano parla infatti della prima cappella alla destra della chiesa, mentre il d'Engenio della seconda cappella, riportandone l'iscrizione, de Lellis afferma che di tale sepolcro non v'è traccia. Cfr. PIETRO DI STEFANO, 1560, cc. 181 v., 182 r. Il de Stefano ne riporta anche in questo caso la traduzione: “Tu che sei via, verità et vita, guarda questo Giovanni dale pene del'inferno. In te sperò, in te hebbe fede, te amò; non sia confuso, ma per la tua virtù sia salvato. Fu senza alcuno atto vano, fu d'Ariano, fu cavaliero et primo secretario dela santa Sancia regina”. Cfr. CESARE D'ENGENIO CARACCILO, 1623, p. 240, cfr. CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Vol. II, f. 261.

Venendo ad autori più recenti ci si rende conto che il primo altare-cappella esisteva fino al 1943 e che evidentemente mutò la sua dedizione nel corso dei secoli; ne riporto la descrizione che ne fa il Carcano nel 1903: “il monumento a destra, ove vedesi elevato l’altare di San Pasquale, era anch’esso un antico sarcofago, come risulta dalla tettoia a sesto acuto, sorretta da colonne e da pilastri. Ha qualche affinità con la tomba del cardinale Brancaccio di Sant’Angelo a Nilo, ed è certo scultura del Rinascimento, sullo stile di Donatello (...). Il sepolcro non poteva appartenere, come erroneamente fu detto, a Giovanni d’Ariano segretario della regina Sancia, che venne sepolto in Santa Chiara, ma della sua tomba non v’ha più traccia (...). Quello che un tempo si ritenne simulacro di Giovanni d’Ariano appartiene invece ad altra famiglia che aveva per arma una stella e non era di casa del Balzo.”<sup>326</sup>

Si tratta in sostanza del medesimo altare-cappella descritto dal de Lellis e di cui tiene conto anche il de Stefano (figg. 23 e 24), e che ha generato l’errore di reputare l’antica cappella del Balzo come la terza sul lato destro, mentre si trattava, come conferma l’evidente presenza degli stemmi, della cappella precedente (la seconda).

La riprova che il numero delle cappelle sia falsata è che nell’*Aggiunta*, il de Lellis, nel descrivere le cappelle del lato destro, scrive: “la decima cappella è la porta per la quale s’entra nell’inclaustrato de’ frati”,<sup>327</sup> si sta evidentemente riferendo a quella che oggi è la nona cappella, che porta al chiostro dei frati sul lato destro della chiesa (fig. 25).<sup>328</sup>

A confermare tutto ciò è un’altra prova evidente rimasta sui finestrini della terza cappella, si tratta di altri stemmi nobiliari non tenuti in considerazione, ma ben identificabili.

Già nel 1995 Mario Gaglione aveva correttamente identificato le figure dei due *Gisant* della seconda cappella di sinistra in Marino e Roberto di Diano (rispettivamente addossate alle pareti di destra e sinistra nella seconda cappella), indicandone come destinazione originaria le arche anepigrafi a cui si è sopra accennato e che si trovano addossate alle mura laterali della terza cappella.<sup>329</sup>

Il cavaliere di sinistra era stato anche identificato come un membro della casata del Balzo per la presenza delle stelle sul petto (fig. 26),<sup>330</sup> tuttavia l’evidente presenza dello scaglione, o

---

<sup>326</sup> PIETRO BATTISTA CARCANO DI VARESE, 1913, pp. 17, 18. Sull’altare di San Pasquale cfr. anche BENEDETTO SPILA, 1901, pp. 166, 167.

<sup>327</sup> CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell’Engenio*, Vol. II, p. 264.

<sup>328</sup> Cfr. La pianta del complesso pubblicata dopo il frontespizio di BRUNO DE SIVO, NICOLA PANZA, 1972.

<sup>329</sup> Cfr. MARIO GAGLIONE, 1995, pp. 13-33.

<sup>330</sup> Cfr. MARIO GAGLIONE, 1995, pp. 49, 50; cfr. PIETRO BATTISTA CARCANO DI VARESE, 1913, pp. 49, 50; cfr. anche LEONARDO PATERNA BALDIZZI, *L’arte medievale nella chiesa di Santa Chiara in Napoli*, Roma, Ist. Graf. Tiberino, 1944, p. 54. Gaglione afferma che l’ipotesi secondo cui possa trattarsi di un membro della famiglia del Balzo è da respingere, in quanto l’insegna di questa famiglia consisteva in “un’unica grande stella a sedici raggi”; sebbene le conclusioni di Gaglione a favore della famiglia d’Diano siano da condividere *tout court*, va però sottolineato che non mancano casi in cui, per ragioni di spazio, la stella del Balzo raffigura solo 8 punte (al posto di sedici) primo fra tutti il caso che in origine doveva essere presente proprio in

capriolo,<sup>331</sup> al di sopra del quale vi sono due stelle e il nodo, mentre la terza è a di sotto dello scaglione (fig. 27), portano alla pacifica identificazione di un membro della famiglia di Diano. Su questi due sepolcri attualmente gli stemmi sono del tutto abrasati, ma ancora nel 1913 dovevano essere visibili poiché antiche fotografie pubblicate da Carcano rivelano la presenza di stemmi con all'interno uno scaglione.

Gaglione identifica correttamente i sepolcri, ma non riesce a spiegarsi il perché sia il d'Engenio che il de Lellis indichino la cappella della famiglia di Diano come la quarta,<sup>332</sup> il motivo è esattamente lo stesso che è già stato chiarito sopra; a suggello di quanto detto sono gli stemmi della famiglia di Diano tuttora presenti nei finestrini della terza cappella di sinistra (figg. 28 e 29).

Questi stemmi sono inoltre importanti perché sono gli unici in cui la cromia dello scaglione è sopravvissuta, in essi si vede infatti che quest'ultimo è di colore rosso, mentre il fondo è blu (le stelle e l'emblema del nodo<sup>333</sup> sono evidentemente andati persi). Numerose sono le piccole varianti dello stemma della famiglia di Diano, la tipologia presente nella cappella viene riprodotta in modo identico in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (fig. 30),<sup>334</sup> dove compare lo stemma con l'identificazione della famiglia con lo scaglione rosso e tre stelle, due delle quali si trovano nei lati superiori, mentre la terza è nella parte inferiore.

Questa breve, ma necessaria divagazione sulla famiglia di Diano è stata necessaria al fine di chiarire le destinazioni originarie dei due *gisant* presenti oggi nell'antica cappella del Balzo e soprattutto sottolineare che ad una testimonianza presente su un monumento corrisponde tutt'oggi una testimonianza dipinta all'interno della cappella stessa.

Non va inoltre tralasciato il fatto che (nella terza cappella) agli stemmi della famiglia di Diano se ne alternano degli altri fasciati, a fasce rosse su uno sfondo bianco. Un raffronto con i manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>335</sup> dimostra che si tratta della famiglia

---

questa cappella ed a cui si accennerà a breve: quello del sarcofago di Beatrice del Balzo. In questo sarcofago le insegne del Balzo (inquate con quelle di Francesco della Ratta, marito di Beatrice) portano proprio le stelle con soli otto raggi.

Tuttavia, nel caso del *gisant*, la presenza vistosa dello scaglione, o capriolo, attorno al quale sono disposte le stelle, accerta l'identificazione con la famiglia di Diano.

<sup>331</sup> Secondo alcuni il termine "scaglione" è da preferirsi a quello di "capriolo", cfr. FABRIZIO DI MONTAUTO, 2001, p. 31.

<sup>332</sup> CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Vol. II, foglio 261, CESARE D'ENGONIO CARACCILO, 1623, p. 240.

<sup>333</sup> L'Ordine del Nodo (o dello Spirito Santo) venne istituito da Giovanna I e dal re Luigi nel 1353, cfr.

MATTEO CAMERA, 1889, p. 169 e segg.

<sup>334</sup> Manoscritto segnato XVII 24, foglio 405.

<sup>335</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X A 44, c. 1; ms. X A 42, c. 33; ms. X A 41, c. 2.

Dell'Amendolea (fig. 31); non ho trovato notizie rilevanti che leghino questa famiglia<sup>336</sup> ai di Diano (entrambi gli stemmi compaiono alternati all'interno del finestrone in un contesto armonico), l'unica notizia riguarda una tomba trecentesca appartenente a JOHÃE DE AMĒDOLEA (morta nel 1370), attualmente ubicata a San Martino.<sup>337</sup>

Non credo che la famiglia in questione fosse legata ai di Diano per vie matrimoniali, i due stemmi non si presentano infatti inquartati, ma si alternano; è probabile quindi che la cappella sia stata di patrocinio di entrambe le famiglie.

### *3. La disposizione originaria dei sepolcri, una nuova ipotesi*

Dopo aver tentato di fare chiarezza sugli antichi patrocini della seconda e terza cappella (rispettivamente delle famiglie del Balzo e di Diano), è inoltre possibile congetturare un'ipotesi sulla disposizione originaria dei sepolcri di cui si sta trattando.

Essendo disposti i sepolcri di Diano sulle pareti laterali della cappella originaria sembrerebbe pacifico che anche i sepolcri del Balzo dovessero essere collocati in una posizione simile; ovvero in modo analogo alla disposizione odierna: sulle due pareti laterali della seconda cappella.

---

<sup>336</sup> La famiglia non compare tra le principali di cui si tratta nell'opera di BERARDO CANDIDA-GONZAGA, 1875-1882; la famiglia Dell'Amendolea non viene trattata se non in rapporti di parentela con altre famiglie. Non si parla nello specifico di questa famiglia neppure in VITTORIO SPRETI, 1928-1935.

<sup>337</sup> Cfr. ROBERTO MIDDIONE, 2001, pp. 39, 40. Middione (trascrivendo l'iscrizione) assegna la tomba a una certa Giovanna di Amandola, ma il cognome deve essere corretto senza dubbio in Dell'Amendolea. Middione scrive che la lastra proviene dal Duomo, ma non specifica in quale luogo di detta chiesa si trovasse, né a quale fonte attinge per questa informazione.

Tuttavia la cosa non è affatto ovvia, ed a spingerci verso una diversa ipotesi, sono due foto pubblicate da Gaudenzio dell'Aja nel 1980.<sup>338</sup> Si tratta di foto effettuate durante il restauro postbellico (posteriori al bombardamento, ma anteriori al completamento del restauro) che raffigurano sia la seconda (fig. 33) che la terza cappella (fig. 32) del lato destro.

Dell'Aja sottolinea come in quelle foto fossero evidenti in entrambe le cappelle tracce vistose di una coppia di baldacchini addossati alle pareti di entrambe le cappelle.<sup>339</sup> Sembra alquanto improbabile che tombe così importanti siano nate senza i baldacchini<sup>340</sup> e va inoltre sottolineato che le poche fonti anteriori al 1615 si limitano, per la seconda cappella del lato destro (già terza), a registrare la presenza dei due sarcofagi, null'altro.

Tutto ciò non può che avallare la seguente ipotesi: i due sepolcri non erano in origine addossati alle pareti laterali della cappella, bensì addossati alla parete d'altare e dotati di baldacchini.<sup>341</sup> Per sostenere questa ipotesi è necessario cercare due tipi di riscontri: un riscontro materiale, fornito dalle misure dei sarcofagi e della parete d'altare; ed un riscontro con le fonti.

Entrambe le tombe misurano, ciascuna, una larghezza massima di 216 centimetri esatti (misura che corrisponde alla larghezza del sarcofago) ed un'altezza di 395 centimetri circa.<sup>342</sup>

Spostandoci nella seconda cappella di destra è possibile verificare che la parete d'altare ha una larghezza di 526 centimetri. Le due tombe entrano abbondantemente nella larghezza della parete. Questa differenza di quasi un metro (i 526 centimetri della parete a fronte dei 432 delle due tombe) era ovviamente dovuta al fatto che le due tombe potessero sufficientemente “respirare”; va inoltre calcolata una piccola distanza tra il sarcofago e la colonna del baldacchino.<sup>343</sup>

---

<sup>338</sup> GAUDENZIO DELL'AJA, 1980, tavv. 93, 94.

<sup>339</sup> Esistono altre foto storiche che mostrano le impronte dei baldacchini sulle pareti della chiesa, in particolare segnalerei due foto che mostrano le tracce dei baldacchini lasciate dopo il crollo, dovuto al bombardamento del '43: negativi A.F.S.G., nn. 4105 e 4124.

<sup>340</sup> Secondo Aldo de Rinaldis le due tombe probabilmente erano in origine senza baldacchino, ma la sua ipotesi non viene sviluppata, né motivata, cfr. Aldo de Rinaldis, *Santa Chiara* cit., p. 170. Nicholas Bock sottolinea invece che, molto probabilmente, esse dovevano in origine essere dotate di Baldacchino.

<sup>341</sup> A questa ipotesi accenna Dell'Aja (GAUDENZIO DELL'AJA, 1980, p. 188), credendo però che la cappella del Balzo fosse la terza sul lato destro.

<sup>342</sup> Per altezza si intende la misura che include la statua della Vergine che corona la camera funebre, considerando però che il piedistallo interposto tra la Madonna e la camera funebre è molto probabilmente un'aggiunta più tarda, l'altezza originaria andrebbe di poco ridimensionata. Secondo alcune schede OA dell'Archivio fotografico della Sovrintendenza napoletana di Palazzo Reale le due tombe misurerebbero altezze diverse: quella di Raimondo del Balzo 450 centimetri, mentre quella di Isabella 420. Cfr. codici schede: 15/00029581 e 15/00029590, ne è autore Maurizio Casa, novembre 1980. Ho constatato personalmente che le tombe misurano entrambe 395 cm. circa (misura assai vicina a quella rilevata da Luovco de La ville Sur-Yllon, il quale affermava che le due tombe avevano un'altezza di 4 metri, cfr. LUDOVICO DE LA VILLE SUR YLLON, 1893).

<sup>343</sup> In casi di monumenti molto più grandi, come quello di Carlo di Calabria, lo spazio tra l'estremità del sarcofago e il lato più esterno della colonna è di 33/35 centimetri. Trattandosi di monumenti più modesti nelle

Sono inoltre convinto che le due tombe dovevano in origine alloggiare sotto due baldacchini non del tutto distinti, ma con una singola colonna in comune (al centro della parete), questo si evince sia per evidenti ragioni di spazio che seguendo ipoteticamente le tracce lasciate sulla parete nella foto storica; se poi si confrontano con le impronte dei due coronamenti nella terza cappella ci si rende conto che queste due cappelle dovevano avere una disposizione dei sepolcri assai simile, al di sotto di due baldacchini accomunati da una singola colonna al centro della parete. Quest'ipotesi renderebbe inoltre esplicito il motivo per cui i baldacchini non sono stati trasportati assieme alle tombe nella sistemazione attuale. Sarebbe infatti stato assai complicato spostare due coronamenti concepiti per essere addossati l'uno all'altro (potremmo definirli "siamesi") e separarli in due architetture distaccate.

Frammenti di diversi baldacchini si trovano tutt'oggi nel coro della chiesa e nel museo, ma sarebbe difficile quanto azzardato tentare di identificarli con certezza (fig. 34).<sup>344</sup>

Veniamo all'altezza. Dalla foto storica deduciamo che la parte della cuspidi del baldacchino aderiva alla parete d'altare grosso modo all'altezza della prima cuspidi della finestra (al di sotto dell'oculo trilobato, sfruttato evidentemente per dar luce alla cappella); non mi è stato possibile calcolare l'altezza esatta della parete, ma in base a rapporti tra misure certe su alcune fotografie, ho calcolato che essa è sicuramente superiore ai 560 centimetri.

Siamo ben oltre l'altezza delle tombe (che sfiorano i 400 centimetri), tuttavia sarebbe impensabile ipotizzare che le tombe in origine poggiassero a terra nello stesso modo in cui poggiano oggi. Un modello così pretenzioso non poteva mancare né di uno zoccolo nella parte bassa, né di leoni stilofori posti al di sotto delle tre virtù-cariatidi che reggevano l'arca.

Un modello che ci dia l'idea dell'assetto pristino delle nostre tombe può essere senz'altro offerto dal sepolcro di Filippo di Sangineto, nella chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte, che si presenta alquanto simile nella composizione, e aiuta anche ad immaginare come poteva essere in origine il gruppo della *commendatio animae*, con il donatore in ginocchio ai piedi della Madonna con bambino.<sup>345</sup>

All'interno del complesso di Santa Chiara sono moltissimi i leoni stilofori di cui non si conosce una destinazione sicura, sia all'interno della chiesa che nel chiostro<sup>346</sup> o nel museo (fig. 35); è anche presente un frammento di un pannello di una figura inginocchiata che

---

dimensioni, lo spazio tra i sarcofagi e la singola colonna potrebbe tranquillamente ridursi, si ricordi in proposito il caso della già citata Giovanna d'Aquino, in cui tale distanza si riduce a soli 18 centimetri.

<sup>344</sup> Si confrontino ad esempio i frammenti presenti nel coro della chiesa, schedati presso il catalogo della Soprintendenza di Palazzo Reale: 15/00029679, autore Maurizio Casa.

<sup>345</sup> Il sepolcro è anche stato assegnato al cosiddetto Maestro Durazzesco, maestranza inesistente a cui si sono anche attribuite, in passato, le tombe del Balzo, cfr. HEINRICH WILHELM SCHULZ, 1860, p. 73. Sulla tomba di Filippo di Sangineto cfr. soprattutto TANJA MICHALSKY, 2000, tav. 155.

<sup>346</sup> In particolare ve ne sono quattro rimontati su una fontana (più tarda) nel chiostro, cfr. Archivio di Castel Sant'Elmo, negativo A.F.S.M., n. 43/50.

potrebbe in teoria far parte del gruppo disperso con il donatore al di sopra della camera funebre, ma gli elementi sono troppo generici per spingerci in ulteriori ipotesi.<sup>347</sup>

Veniamo ora al problema delle fonti: l'assenza di una documentazione più antica è costantemente lamentata sia da chi ha scritto in passato (come Ludovico de La Ville Sur-Yllon) che più di recente (Mario Gaglione).

Diversi sono i documenti del Grande Archivio di Napoli riportati nell'Ottocento da Barthelemy (prima della distruzione dell'archivio angioino), moltissimi di questi riguardano Raimondo del Balzo conte di Soletto, ma nessuno menziona le tombe, solo uno fa riferimento alla morte del Conte di Soletto, ma non fa alcun cenno alla sua sepoltura.<sup>348</sup>

Lo stesso Ferrante della Marra, assiduo archivista del Seicento, si dice confuso in merito al luogo in cui fosse morto il Conte di Soletto e arriva addirittura ad affermare che il suo sepolcro si trovi a Casaluce *a lato* di quello di Isabella d'Apia.<sup>349</sup>

Tra le fonti anteriori al 1615 che forniscono una descrizione minuta delle cappelle di Santa Chiara, la prima in assoluto è quella del de Stefano, il quale si limita ad affermare che “Nella terza cappella, entrando la porta maggiore pur dalla parte destra, sono doi sepolcri di marmi di marito e moglie”<sup>350</sup>, questa semplice e spoglia definizione non conferma, né esclude affatto che i sepolcri siano vicini, anche perché il de Stefano non cita altro all'interno della cappella (sulla parete d'altare). Una descrizione assai simile compare nell'opera di Francesco Gonzaga (edita nel 1587): “*In tertio sacello ad principaliori porta sinistrosum*<sup>351</sup> *duae sepulturae sunt, quarum altera viri altera vero uxoris ossa tegit. Sed inferiorem primi partem sequentes versus exornant (...).*”<sup>352</sup>

Scarse anche le notizie provenienti dalle fonti storiche relative alle grandi famiglie del Regno: l'anonimo autore dei Diurnali del Duca di Monteleone (manoscritto della seconda metà del XVI secolo) scrive semplicemente che “lo conte camerlingo (...) fo morto nelo mese d'Augusto et fo atterrato a Santa Chiara de Napoli.”<sup>353</sup>

Un indizio non risolutivo, ma assai interessante proviene da una fonte edita nel 1610, ne è autore Filiberto Campanile, costui – a proposito di Raimondo del Balzo – scrive che:

---

<sup>347</sup> Museo della basilica, sala dei marmi, cfr. Archivio della Sovrintendenza di Napoli di Palazzo Reale, scheda OA n. 15/00045359, autore Maurizio Casa, novembre 1980.

<sup>348</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1520. Vedi appendice documentaria.

<sup>349</sup> “Nella chiesa adunque di Casaluce si vede del conte Raimondo suo fondatore il bellissimo sepolcro di marmo a lato di quello di Isabella d'Apia sua moglie.” FERRANTE DELLA MARRA, 1641, pp. 72, 73. PIETRO DE STEFANO, 1560, c. 182 r.

<sup>351</sup> Già dell'Aja ci ricorda (GAUDENZIO DELL'AJA, 1980, p. 185, nota 21) che Francesco Gonzaga, secondo un'usanza durata più secoli, usa il termine *sinistrosum* per indicare il lato destro della basilica. in merito si confronti MARIO RIGHETTI, 1950, vol. I, p. 355; cfr. anche JOSEF ANDREAS JUNGMAN, 1953, vol. I, pp. 211 e segg., 335 e segg.

<sup>352</sup> FRANCESCO GONZAGA, 1587, p. 145.

<sup>353</sup> *Diurnali detti del duca di Montelione*, p. 12.



“Nell’anno poscia 1375 del mese d’agosto morì il conte Raimondo, essendo anche nel precedente mese di giulio morta la contessa Isabella sua moglie, e furon amendue sepelliti in una medesima cappella nella chiesa di Santa Chiara di Napoli *in due vicini sepolcri* di bianco marmo, con statue et altri ornamenti, e con epitafi del tenor che segue: (...)”.<sup>354</sup> Il fatto che l’autore, oltre ad aver specificato che i due sepolcri si trovino “in una medesima cappella”, specifica inoltre che si tratti di “due vicini sepolcri” mi pare un elemento da non sottovalutare, e soprattutto una cosa che torna perfettamente con quanto sostenuto in precedenza.

Non bisogna inoltre trascurare un altro particolare: nella tomba di Isabella del Balzo viene sottolineato: *TANTO BENE JUNCTA MARITO QUANTUM CARMINIBUS CELEBRAT LAPIS IPSE PROPINQUUS*. L’aggettivo *PROPINQUUS* sta per: ‘vicino, stretto, congiunto, unito’; sembra quindi che la vicinanza fisica e spirituale venga sottolineata anche nella stessa iscrizione.

Un esempio di tomba addossata alla parete d’altare è sicuramente quello della sepoltura del cardinale Carbone, che occupa ancora la sua sede originaria, ovvero la parete d’altare. Era questo il luogo più adatto per disporre due tombe così importanti e conferir loro la giusta visibilità.

Quanto detto torna ancora con l’appropriarsi di un modello che è quello delle tombe reali: sia nell’iconografia che nella loro disposizione.

#### ***4. Integrazioni nell’albero genealogico e conseguenti ipotesi su ulteriori committenze di Isabella d’Apia e Raimondo del Balzo***

In merito alla famiglia del Balzo la storiografia precedente ha in molti casi frainteso fonti e documenti, questo è da imputare nella maggior parte dei casi alle moltissime omonimie ed ai tre rami in cui era distinta la famiglia.

La tavola dei del Balzo riportata da Leonard, citata tuttora da autorevoli studiosi, è estremamente semplificata ed andrebbe integrata in moltissimi punti (fig. 36).<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> FILIBERTO CAMPANILE, 1610, p. 151.

<sup>355</sup> EMILE MATHIEU LEONARD, 1967 (edizione francese 1954), tav. VI.

Allo stato attuale credo che in senso storico sia ineccepibile la ricostruzione dei rami fornita nelle svariate tavole che accompagnano la pubblicazione in due volumi di Antonello del Balzo di Presenzano, il quale, sulla base di una foltissima ricerca su fonti e documenti (spesso editi, ma erroneamente interpretati), ricostruisce con grande precisione tutto il ramo familiare. Questa ricostruzione può esserci di aiuto per congetturare nuove ipotesi su committenze eventualmente intraprese da Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia, e soprattutto per chiarire una serie di punti che, seppur marginali, meritano di essere trattati.

Partirei con le famiglie di provenienza dei due committenti:

Raimondo del Balzo (fig. 37) nacque agli inizi del XIV secolo dal matrimonio di Jacopa della Marra con Ugone del Balzo (gran siniscalco del Regno).<sup>356</sup>

Raimondo del Balzo ebbe due sorelle:

- Sveva del Balzo (morta nel 1366), che sposerà Roberto Orsini conte di Nola, di qui la nascita del ramo del Balzo-Orsini.

- Beatrice del Balzo (morta nel 1336) sepolta nella chiesa di Santa Chiara a Napoli. La sua tomba si conserva oggi nei sotterranei gotici della Certosa di San Martino, dove è giunta in seguito a varie traversie (fig. 38). Si tratta di un sarcofago antico (molto probabilmente del II-III secolo d.C.) rilavorato sulla parte anteriore. Congetturare ipotesi sulla sua disposizione originaria è attualmente assai difficile, ma è plausibile ipotizzare che in origine non dovesse essere addossato ad una parete, visto che sul lato posteriore è relativamente ben conservato. Lo stemma presenta gli emblemi del Balzo con la variante (dovuta ad una semplice ragione di spazio) della stella ad otto punte inquartata con il corno da caccia degli Orange. Sui fianchi lo stemma è inquartato con quello di Francesco della Ratta conte di Caserta (seppellito nel transetto sinistro della cattedrale di Casertavecchia), con cui Beatrice si sposò. L'iscrizione recita: *Hic requiescit corpus dominae Beatricis de Baucio comitisse Casertae / Qui obiit ann domini MCCCXXXVI Die primo Marcii IIII ind cuius anima requiescat in pace.*<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> FERRANTE DELLA MARRA, 1641, p. 71.

<sup>357</sup> Sulla tomba cfr. ROBERTO MIDDIONE, 2001, pp. 38 e 39, con bibliografia. Cfr. anche ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, 2003, *ad indicem*. La segnalazione più antica della sepoltura di Beatrice del Balzo a Santa Chiara proviene ancora da Filiberto Campanile il quale, a proposito di Francesco della Ratta, scrive: "Hebbe questo conte due mogli: la prima fu Beatrice del Balzo, sorella di Raimondo, Conte di Soletto e Gran Camerlengo del Regno, la qual morendo nell'anno 1336, fu seppellita nella chiesa di Santa Chiara, nella

Questa tomba doveva essere nella stessa cappella di quelle del fratello Raimondo e della moglie Isabella, di ben altra levatura estetica, è probabile che (essendo la parete d'altare occupata dalle nostre) essa fosse sul pavimento davanti alle due tombe, oppure parallela ad una delle due pareti, visto che non viene praticamente mai nominata dalle fonti. Tuttavia a dimostrare che questa tomba provenisse in origine dall'antica cappella del Balzo è l'epitaffio scritto in memoria di Beatrice, che si trova nell'attuale cappella di famiglia (la settima a sinistra), dove si legge:

*BEATRIX BAVCIA / RAYMVNDI BAVCII SOLETI COMITIS / AC REGNI MAGNI  
CAMERARII SOROR / FRANCISCI DE RATTI MONTORII / AC CASERTAE COMITIS  
CUM IN SE/PVLCRO IAM VETUSTATE COLLAPSO / AB ANNO DOMINI MCCCXXXVI  
POENE / IGNOTA IACERET / HIERONYMI BAVCII GENTILIS SVI HIC / PIETATE  
REPOSITA ILLUSTRIS CON/SECUTA EST MONUMENTUM.*<sup>358</sup>

A quanto pare il sepolcro di Beatrice dovette essere rimosso già prima del 1615, poiché a quella data non si sapeva dove fosse e si eresse un cenotafio.

Raimondo del Balzo si sposò due volte:

- Secondo Antonello del Balzo, unico a sostenere invece l'ipotesi dei tre matrimoni, il suo primo matrimonio avvenne con Caterina de Lagonessa (o della Leonessa) figlia di Giovanni, signore di Montemarano, e di Filippa de Joinville (morta nel 1330) da cui, pare, non ebbe figli.<sup>359</sup>

- Il primo figlio di Raimondo morto prematuramente, non fu uno dei quattro figli che ebbe con Isabella d'Apia (fig. 40), in quanto il conte prima di sposare Isabella sposò Margherita d'Aquino, contessa di Ascoli (fig. 39). In proposito è registrata un'importante testimonianza

---

Cappella della famiglia del Balzo. E di costei non ebbe Francesco figliuol alcuno, onde fu costretto di prender la seconda, che fu Caterina d'Alessano, per cui si aggiunse alla casa della Ratta quest'altra contea. Ebbe il conte di Caterina, dalla seconda sua moglie, due figliuoli, cioè: Luigi Antonio, et Isabella. E morendo nell'anno 1359 fu seppellito nel Duomo di Caserta, nel cui monumento si legge il seguente epitaffio: (...).” FILIBERTO CAMPANILE, 1610, cit., pp. 79, 80.

<sup>358</sup> GIOACCHINO D'ANDREA, 1982, pp. 150, 151.

<sup>359</sup> È però probabile che Antonello del Balzo abbia in questo caso frainteso il nome di Rainaldo del Balzo con quello di Raimondo, visto che come unica fonte per questo matrimonio cita il de' Pietri, il quale, a proposito della famiglia Lagonessa, riporta: “Caterina (Lagonessa) fu moglie di Rainaldo del Balzo”. cfr. FRANCESCO DE' PIETRI, 1634, p. 198.

circa la presenza di un sarcofago ubicato nella chiesa di Sant'Antonio da Padova ad Aversa. La testimonianza è di Filiberto Campanile,<sup>360</sup> che nel 1658 a proposito di Raimondo scrive:

“Hebbe egli due mogli, la prima fù Margherita d'Aquino Contessa d'Escoli (...) di tal moglie nacque a Raimondo un figliolo chiamato Giovanni, che per redagio di sua madre fu conte d'Escoli, e morì nell'anno 1338 essendo ancor putto, e fu seppellito nella città d'Aversa nella Chiesa di Sant'Antonio di Padua, nel cui monumento si legge la seguente iscrizione:”

*Hic iacet Ioannes de Baucio Comes Escoli unigenitus Domini Raimundi de Baucio. Obiit anno Domini MCCCXXXVIII. Die XX. Aprilis.*

Campanile parla nello specifico di un monumento e non di un semplice sarcofago.

Purtroppo recandomi nella chiesa non ho potuto riscontrare l'esistenza di tale monumento ed è scoraggiante il fatto che già nell'Ottocento non venga fatto alcun cenno di esso nell'opera di Gaetano Parente, il quale, in un elenco dettagliato della “lapidaria interna” della chiesa, non cita il monumento in questione ed a proposito di una descrizione del sarcofago di *Nardella Czanframundi uxor Baroni Pacifici A.D. MCCCLXXXII* afferma si tratti della tomba più antica,<sup>361</sup> dando prova del fatto che il monumento a Giovanni del Balzo non era più nella chiesa.

Sarebbe stato assai importante rintracciare il monumento per capire se esso venne concepito come semplice tomba o con la stessa pretenziosità con la quale venne realizzato il sepolcro del padre.

Relativamente alla scomparsa della tomba, potremmo avanzare due ipotesi: la prima vedrebbe come causa il terremoto dell'8 settembre 1694 (di poco posteriore al momento in cui scrive Campanile) che danneggiò la torre campanaria e fece sì che *piombò sulla chiesa l'ottagono e il cupolino dello stesso*<sup>362</sup> (cioè del campanile).

Ulteriori danni alla chiesa si ebbero nel 1805, in seguito al cosiddetto “terremoto di Sant'Anna”.<sup>363</sup>

Entrambi gli accadimenti possono essere considerati cause della scomparsa del sepolcro, mai più rintracciato a mia conoscenza. Tuttavia restiamo nell'ambito delle ipotesi.

---

<sup>360</sup> Cfr. FILIBERTO CAMPANILE, 1610, p. 150.

<sup>361</sup> Cfr. GAETANO PARENTE, 1857, Vol. I, p. 86, nota 2.

<sup>362</sup> Cfr. GAETANO PARENTE, 1857, p. 83.

<sup>363</sup> Cfr. *Ibidem*.

Veniamo adesso alle vicende matrimoniali che hanno interessato Isabella d'Apia (fig. 41).

Secondo Matteo Camera Isabella nacque da Giovanni d'Eppe,<sup>364</sup> e si maritò ben tre volte:

- "il primo (marito) fu Adinolfo d'Aquino, primogenito di Tommaso, primo conte di Belcastro, di cui generò un figliuolo chiamato, dal nome dell'avo, Tommaso (fig. 42)."<sup>365</sup>

Costui è sepolto insieme al padre a San Domenico Maggiore a Napoli, nella cappella d'Aquino (oggi ingresso alla sagrestia).

- Il secondo fu Drugone di Merlot, e da questo matrimonio nacquero due figli: Nicolò e Sancia Filippa (fig. 43).<sup>366</sup> Sia Drugone che Nicolò sono sepolti in Santa Chiara, nella seconda cappella di sinistra.<sup>367</sup>

- Il terzo fu Raimondo del Balzo conte di Soletto, da cui ebbe quattro figli, tutti morti in giovane età (fig. 44).<sup>368</sup>

In merito a ciò mi pare importante un documento del Grande Archivio di Napoli, riportato dal Barthélemy, che sottolinea come Isabella d'Apia, vedova di Nicolò e già sposa di Raimondo, fosse dichiarata la tutrice dei due figli avuti con Drugo: Nicola e Giovanni de Merlot<sup>369</sup> (questo secondo non nominato dal Campanile, mentre il Camera la chiama Giovanna di Merlot<sup>370</sup>).

Questa cosa aprirebbe l'ipotesi di una Isabella committente della tomba del figlio Nicola de Merlot (fig. 45), a ciò si aggiunga che in questa tomba appare lo stemma di Isabella sia sul fronte (fig. 47) che sul fianco dell'arca (fig. 46).

---

<sup>364</sup> Cfr. MATTEO CAMERA, 1860, vol. II, p. 455, nota 76: "Giovanni *de Pies* o d'Apia, francese, seguì le armi del conquistatore Carlo I d'Angiò nel Reame di Napoli; e pe' di lui servigi n'ebbe in ricompensa le signorie di Sarno, di Castrocielo, di San Giovanni in Carico, d'Ambrusio (?), di Pesco Solido etc. Dallo stesso sovrano fu innalzato al posto di gran siniscalco del Regno; e papa Martino IV nominollo conte di Romagna. Colle milizie dategli dal Re e dal Papa si mosse ei ostilmente nel 1281 sopra la città di Forlì, ricovero de' fuoriusciti di Bologna; ma dopo molto guerreggiare, toccò grave sconfitta de' forlivesi, comandati dal conte Guido di Montefeltro. Il Dante un tal fatto in quei noti versi: «La terra che fé già la lunga prova, e di Franceschi sanguinoso mucchio, sotto le branche verdi si ritrova». Il conte Giovanni *de Pies* morì nel 1306; e lasciò da Altruda de Dragone sua moglie un figlio chiamato anco Giovanni, che, oltre i feudi paterni, fu signore di Lacedogna, di Monteverde e di Rocca Sant'Antimo. Ebbe Per moglie Clemenza Stendardo." Tuttavia potrebbe anche ipotizzarsi che Isabella fosse nipote del suddetto Giovanni e figlia del figlio di Giovanni (suo omonimo) e Clemenza Stendardo.

<sup>365</sup> FILIBERTO CAMPANILE, 1969, p. 157.

<sup>366</sup> Sancia Filippa fu moglie di Niccolò Ruffo, conte di Catanzaro, cfr. *ivi*, p. 157. Campanile ricorda inoltre una scrittura del 1345 in cui si legge che Isabella divise alcuni feudi tra Tommasello d'Aquino (conte di Belcastro), figliuolo natole dal primo marito, e Nicolò di Merlotto, natole dal secondo.

<sup>367</sup> Su questi monumenti cfr. soprattutto MARIO GAGLIONE, 1995. In merito ho inoltre consultato una tesi di laurea della dottoressa Elisabetta Scirocco, discussa con il professor Francesco Aceto.

<sup>368</sup> Cfr. la lastra marmorea incassata a destra del portale della chiesa di Santa Maria di Casaluze.

<sup>369</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1148. Vedi appendice documentaria.

<sup>370</sup> In proposito di Drugo, Camera scrive: "sposò Isabella de Pies o d'Eppe (d'Apia) figlia di Giovanni, colla quale procreò Nicola e Giovanna. Fu il de Merlot signore di Saint Brix in Francia, di Lavello in Basilicata, di Palermo (nel principato ultr.), di Albidona, di Calvi e di altri castelli. Servì fedelmente il sovrano con armi e cavalli". Matteo MATTEO CAMERA, 1860, p. 455.

Quest'ipotesi torna con un elemento messo in rilievo da Nicholas Bock per quanto riguarda la tipologia dell'iscrizione: la formula *sua vita clasuit extremuum* sostituisce l'assai solito *obiit*.<sup>371</sup> La mancanza del consueto *obiit* è tale sia nel sepolcro di Isabella d'Apia che in quello di Niccolò di Merlotto e Raimondo del Balzo.

Se va sottolineato che ad una congiuntura di committenza non va necessariamente riscontrata una congiuntura di tipo stilistico, non posso mancare di ricordare una forte vicinanza formale tra due opere che riguardano Isabella d'Apia: il parallelo è tra la tomba della stessa Isabella e gli angeli reggicortina del gruppo scultoreo del portale di Santa Maria di Casaluce (capitolo primo, figg. 46 e 47). Sulla cortina sostenuta dagli angeli sono ancora visibili gli stemmi d'Apia, ovvero gli scudi con le aquile, stavolta non inquartati con quelli del marito. La circostanza attesta che il pezzo fu di esclusiva committenza della moglie di Raimondo del Balzo.

Sembra inoltre che il tema sia una ripresa a tutto tondo di quello già presente in bassorilievo sulla tomba di Nicola di Merlotto (precedente al gruppo casalucense di circa un decennio, figg. 48 e 49).

Un'ultima nota sulla committenza di Isabella va fatta in merito ad una richiesta che la nobildonna fece al Papa, la notizia è stata riportata da Gioacchino d'Andrea, che scrive: "La contessa Isabella d'Apia aveva supplicato Urbano V di concederle di fondare, accanto ad un oratorio in cui era seppellito suo padre, nella località di Campagna, un convento per i Minori. Il papa, nel 1368, essendo a corto di notizie, ne scrisse all'Arcivescovo napoletano, affinché s'informasse se vi fosse già un convento di mendicanti in quella località, quanto distasse la più prossima casa francescana, se il luogo fosse adatto per ricevere ed ospitare un adeguato numero di frati etc. e che di tutto ne facesse al più presto relazione alla curia pontificia."<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 361.

<sup>372</sup> *Bullarium Franciscanum continens constitutiones epistolas diplomata*, 1929, VI, p. 417. citazione da GIOACCHINO D'ANDREA, 1967, p. 81.

## 5. *L'erede di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia*

Ho già ricordato che i coniugi non ebbero figli, questo pose un problema di eredità. In merito ci soccorrono i documenti. In particolare sono illuminanti due istromenti: uno tratto dalle pergamene di San Nicola di Bari; il secondo, invece, è una trascrizione ottocentesca di Barthélemy, di un documento datato 18 ottobre 1375.

Il primo riguarda il testamento dettato in forma legale da Raimondo del Balzo, che giace infermo nella casa di un certo Salvator de Silvestro di Aversa. In questo testamento il conte dichiara di designare come erede dei suoi feudi “magnificum Nicolaum virum de filiis Ursi Nolanum et Palatinum Comitem, nepotem suum carnalem etiam unicum ac primogenitum filium (...)”. Si tratta di Niccolò Orsini, figlio di Sveva del Balzo (sua sorella) che era andata in sposa a Roberto Orsini conte di Nola.

Nel documento viene inoltre specificato che “in casu quo dom. Comes Nolanus decederet, post mortem suam in predicta baronia castris et bonis feudalibus provincie Terrelaboris in quibus dictus testator dictum Nolanum Comitem sibi instituit heredem, eid. Nolano Comiti succedat prefatus Raymundellus non obstante quod est secundo genitus dicti Comitis Nolani (...)”.<sup>373</sup> Si tratta del Raimondello del Balzo-Orsini (futuro marito di Maria d'Enghien), noto per aver fondato la Basilica di Santa Caterina in Galatina.<sup>374</sup> Questo spiega perfettamente il perché all'interno della chiesa pugliese si ritrovi lo stemma di Raimondo del Balzo e, al di sotto di questo, la ripresa letterale dell'iscrizione del suo monumento funebre di Santa Chiara con esplicito riferimento a tale ripresa, lo stemma (con la sottostante iscrizione) si trova nell'ambulacro destro della chiesa di Santa Caterina, accanto alla cosiddetta cappella Orsini, ed è in corrispondenza della prima arcata (fig. 51).<sup>375</sup>

Per quanto riguarda l'erede alla carica di Raimondo (gran camerario, ovvero capitano dell'esercito imperiale) ci viene ancora in soccorso un documento trascritto da Barthélemy, che sottolinea come il ruolo di Gran Camerario del Regno venne affidato, per la morte senza

---

<sup>373</sup> FRANCESCO BABUDRI, 1950, doc. n. 119, p. 239.

<sup>374</sup> Su Raimondello del Balzo-Orsini cfr. soprattutto il saggio di FRANCESCO PANARELLI, 2006, pp. 25 e segg., con relativa bibliografia. Va in merito sottolineato che esiste anche una radicata tradizione, ma per nulla documentata, che vuole Nicolò sposo di una certa Maria del Balzo, figlia di uno dei precedenti matrimoni di Raimondo, ma la cosa è stata abbondantemente sfatata dalla recente bibliografia, la conferma viene dalla tomba dello stesso Nicolò Orsini, che attualmente si trova nella chiesa di San Biagio a Nola. La tomba vede lo stemma degli Orsini inquartato con lo stemma degli Sabran. Per una ricostruzione dei rapporti genealogici all'interno della famiglia Orsini cfr. soprattutto FRANCA ALLEGREZZA, 1998, tavola 10. Sull'ipotesi (errata) di Maria del Balzo (errore in cui cade anche Bock) cfr. BALDASSAR PAPADIA, 1792, ristampa anastatica 1984 (II ed), p. 6.

<sup>375</sup> BALDASSAR PAPADIA, 1792, ristampa anastatica 1984 (II ed), pp. 13-14.

figli legittimi di Raimondo del Balzo, a Giacomo Arcucci di Capri. Ricordiamo che ancora una volta ritroviamo due committenti che affidano due manifesti figurativi ad uno stesso artista; si tratta infatti del Giacomo Arcucci che commissionò a Niccolò di Tommaso la lunetta della certosa di San Giacomo di Capri, evento da legarsi a mio avviso proprio a questo stesso giro di anni.

## **6. Le ipotesi della critica**

Tra gli interventi più corposi e recenti sulle tombe di Raimondo e Isabella, è sicuramente da annoverare quello di Nicholas Bock, il quale dedica all'argomento svariate pagine; va tuttavia detto che Bock non poté tener conto di una bibliografia più aggiornata sulla famiglia del Balzo, e la cosa ha favorito diversi errori sulla genealogia. Ad ipotesi iconografiche a mio avviso condivisibili se ne alternano altre più azzardate che esaminerò in breve.

Bock sottolinea giustamente che lo stesso modello iconografico per la Margherita di Durazzo tronante tra le cortigiane (opera di Baboccio sita nella navata sinistra del duomo di Salerno) è la tomba di Isabella d'Apia, che secondo lui è opera del 1383. Tale sepolcro sarebbe infatti il primo monumento in cui si vede una donna tronante accompagnata da cortigiane in piedi. Questo modello è una rottura con la tradizione vigente, una novità.

Di Maria d'Ungheria e di Maria di Valois è sottolineato il loro ruolo di madre di una prole illustre, cosa che non poteva essere tale per Isabella d'Apia (che con Raimondo non ebbe figli).<sup>376</sup>

Lo stesso Bock scrive che in casi come quello di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia si adopera un vocabolario iconografico in modo quasi usurpatorio rispetto alla corona.<sup>377</sup>

Un primo errore viene fatto in merito alla confusione tra Nicola Orsini e Roberto Orsini (padre del primo e marito di Sveva del Balzo, sorella di Raimondo). Bock parla della tomba di Roberto Orsini (morto a suo dire nel 1399), che si troverebbe nella chiesa di Maria SS. della Misericordia a Nola. In realtà Bock sta confondendo la figura del padre con quella del figlio, Nicola Orsini. È proprio a quest'ultimo che la tomba nolana appartiene e la data 1399 si riferisce proprio alla sua morte.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 275.

<sup>377</sup> NICOLAS BOCK, 2001, p. 276.

<sup>378</sup> La chiesa di Maria santissima della Misericordia (meglio nota col nome di San Biagio) è l'antica chiesa di San Francesco (in Piazza Giordano Bruno) e fu intitolata a San Francesco fino al 1825, quando, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi, la Congregazione della Misericordia ne prese la direzione.



Bock mostra di avere come riferimento le tavole genealogiche di Leonard (che sono superate).<sup>379</sup> Lo dimostra il fatto che asserisce che Raimondo del Balzo fosse imparentato agli Angiò tramite il matrimonio di “suo Fratello Roberto del Balzo con Maria d’Angiò-Durazzo, sorella della regina Giovanna, quindi Raimondo era imparentato con la famiglia reale.”<sup>380</sup> Stranamente cita una fonte molto attendibile (Göbells), da cui viene esplicitamente detto che Raimondo ebbe solo due sorelle,<sup>381</sup> ma Bock sembra tener conto sempre della tavola genealogica di Leonard. Su questa tavola tuttavia viene evidentemente fatto un errore interpretativo; Bock sembra infatti confondere il Raimondo duca di Soletto (morto nel 1375, secondo Leonard nel 1376) con il Raimondo del Ramo di Avellino (morto nel 1372), affermando quindi che il conte di Soletto fosse imparentato con Maria d’Angiò Durazzo; ma tale parentela non esiste, ed è frutto di una svista.

Lo studioso conferma inoltre l’idea che l’antica cappella del Balzo fosse in origine la terza cappella del lato destro, e afferma che le due tombe fossero in origine disposte sul lato destro della cappella, interpretando erroneamente anche il de Stefano, il quale scrive: “Nella terza cappella, entrando la porta maggiore pur dalla parte destra, sono doi sepolcri di marmi di marito e moglie”. Quel “pur dalla parte destra” è riferito al lato della chiesa, non alla disposizione dei monumenti.

Bock scrive, inoltre, che nel 1615 fu Francesco del Balzo a far trasportare le tombe, mentre in realtà fu Girolamo del Balzo (figlio di Francesco) a farlo.<sup>382</sup>

Lo studioso tedesco dedica poi un piccolo paragrafo alla committenza e alla datazione delle tombe; sottolinea che i due non ebbero figli e che i loro feudi tornarono alla corona. A suo parere parte dei titoli e possedimenti andarono anche a una certa Maria del Balzo, figlia del primo matrimonio di Raimondo.<sup>383</sup> Il problema è che non risultano figlie femmine documentate avute da Raimondo. Sarah Bevan insiste su questa linea affermando che i Balzo-Orsini si sarebbero formati in seguito al matrimonio di questa Maria del Balzo con Nicola Orsini.<sup>384</sup> La loro unione avrebbe portato alla nascita di Raimondo (noto come Raimondello); e Roberto Orsini; tutto ciò è frutto di una bibliografia storica precedente agli ultimi studi, e che ha accumulato diversi errori causati dalle omonimie. Nicola Orsini non sposò una Maria

---

<sup>379</sup> I NICOLAS BOCK, 2001, p. 280, nota 207.

<sup>380</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 283.

<sup>381</sup> Cfr. JOSEPH GÖBBELS, 1988, vol. 36, p. 320.

<sup>382</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 283, nota 210.

<sup>383</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, pp. 283, 284.

<sup>384</sup> Cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 284.

del Balzo, bensì Giovanna Sabrano; tra l'altro il suo stemma appare inquartato con quello della moglie sul suo sepolcro nella chiesa di San Biagio a Nola.<sup>385</sup>

Proseguendo, egli esclude la possibilità che sia stato Raimondello o suo fratello Roberto a commissionare le tombe dei prozii adottivi, per una serie di ragioni storiche: a Roberto mancava l'ufficiale eredità, mentre Raimondello cadde presto in inimicizia con il Re e fu alle prese con vicende che lo portarono lontano da Napoli.<sup>386</sup>

Bock utilizza gli stemmi coronati sui lati delle tombe come indizio sufficiente a rintracciare non solo il committente, ma anche la data.<sup>387</sup>

Secondo costui lo stemma coronato riporterebbe ad un altro ramo della famiglia, ed in particolar modo al ramo di Andria e Montescaglioso; Francesco del Balzo fu il primo ad essere insignito di un titolo di altissima portata (come quello di duca di Andria) dopo la sua politica matrimoniale. Francesco del Balzo sposò inoltre, nel 1381, Sveva Orsini (sorella di Raimondello); tramite questo legame matrimoniale Francesco del Balzo avrebbe potuto, secondo Bock, avere addirittura pretese sull'eredità di Raimondo.

Francesco fuggì in esilio sotto Giovanna I, che lo perseguitò, e ritornò nel Regno solo con gli Angiò Durazzo nel 1382 a Napoli, Carlo III gli restituì tutti i diritti che aveva in precedenza. Era stato quindi in pessimi rapporti con Giovanna I e fu in buoni rapporti con Carlo III; sposò infine Margherita d'Angiò-Durazzo.

Il figlio di Francesco, Jacopo, ereditò il titolo di duca e sposò Agnese di Durazzo. L'anno 1382 rappresenta l'apice del potere di Francesco, le sue alte ambizioni politiche offrirebbero una spiegazione per un'iconografia così vicina a quella reale, valorizzando quindi quelle che erano le virtù e le capacità di due membri della sua famiglia (anche se di un ramo diverso dal suo). Conclude che la data 1382 è la più probabile anche da un punto di vista stilistico.

Tutto ciò non ha il minimo fondamento, basti ricordare che Francesco fu il committente della tomba di un suo antenato (il già citato sopra Bertrando), ma nell'iscrizione di questa tomba (ricordata dalle fonti) la sua committenza viene resa esplicita, come argomenterò nel prossimo capitolo. Che senso avrebbe avuto porre delle corone sugli stemmi di Raimondo e Isabella, con i quali Francesco non aveva legami di consanguineità?

Le corone al di sopra degli stemmi non sono necessariamente simbolo di legame con i regnanti; vanno inoltre distinte in una serie di precise tipologie. L'ipotesi di Bock va in

---

<sup>385</sup> Tale errore viene segnalato anche da ANDREAS KIESEWETTER, 2006, p. 37.

<sup>386</sup> NICOLAS BOCK, 2001, p. 284 e segg.

<sup>387</sup> Bock sottolinea giustamente le differenze tra le corone reali (con i denti) e quelle dei del Balzo (dove ci sono semplici pietre preziose). Il riferimento fatto da de la Ville Sur-Yllon alle leggi suntuarie e alle corone che le dame portavano sul capo mi pare un po' generico, e – soprattutto – va ricordato che in questo caso non è solo lo stemma muliebre ad essere coronato, ma anche quello maschile.

contrasto con una semplice constatazione: il fatto che le corone delle tombe in esame non abbiano né denti, né fioroni, le esclude dalla tipologia delle corone di Duca, che (come concordano le enciclopedie di araldica) dovevano necessariamente essere composte dal cerchio cimato da otto fioroni d'oro (cinque visibili) sostenuti da punte.<sup>388</sup>

Oltre le corone appartenenti alle classi più elevate (re, principi, duchi e marchesi) esiste una vasta tipologia di corone più semplici, costituite dal solo cerchio (in cui sono incastonate le pietre preziose) sormontato da perle. Il caso della corona che troviamo sui fianchi delle archie del Balzo, è il caso più semplice, ovvero quello di corona comitale, di patrizio, o barone<sup>389</sup> (costituita dal solo cerchio decorato dalle pietre, senza alcun ornamento al di sopra di esso).<sup>390</sup> Tutto ciò ci fa comprendere che non possiamo attribuire tutta questa importanza ad un cerchio che corona gli stemmi, sì da farci congetturare un committente diverso ed una data così lontana dalla loro data di morte.

Non escluderei affatto che i committenti delle tombe non furono altri che Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> cfr. VITTORIO SPRETI, 1928-1935, vol I, p. 53; BERARDO CANDIDA-GONZAGA, 1875-1882, vol. I, p. 27; FABRIZIO DI MONTAUTO, 2001, p. 18.

<sup>389</sup> Cfr. LUDOVICO DE LA VILLE SUR YLLON, 1896, p. 95.

<sup>390</sup> cfr. VITTORIO SPRETI, 1928-1935, I, p. 56. Si ricordi in proposito ciò che scrive Pietro Giannone: "Ed in questi tempi cominciò ad introdursi fra noi di darsi a' baroni il titolo di duca, perché prima non era in usanza che quello di conte, ed il titolo di principe o di duca era de' soli Reali", vedi nota n. 25.

<sup>391</sup> riporto quanto scrive Luca Waddingo Hiberno nel XVII secolo: "Raymundus Baucius Comes Soleti, magnus regni Siciliae Camerarius, qui prope Aversam pulchrum templum extruxit, duabus ex hydriis Cananaensis insignitum. Sepulcrum erexerat sibi marmoreum in sacello a se constructo ad magnificum Clarissarum templum Neapolitanum, ubi hoc appositum pro illius temporis ratione, Epitaphio, magna pompa conditus est; cum ante aliquot annos, videlicet anno MCCCCLXII die XXII julii, ejus consanguinus Ludovicus Comes Gravinae sepultus sit ad aliud ejusdem urbis Clarissarum templum sanctae Crucis, prope sepulcrum Sanciae Reginae." LUCA WADDINGO HIBERNO, 1932, Tomo VIII (1347-1376), p. 381, n. 325 – XL.

## 6.1 La falconeria come programma

Numerosi riferimenti sono stati fatti sia da Nicolas Bock che da Sarah Bevan in merito alla falconeria; tuttavia non credo che tra i tanti ve ne sia uno particolarmente calzante. Insistere troppo sul *De arte venandi cum avibus* e sulle numerose versioni che sono state prodotte, anche nel Trecento (in particolare quella della Biblioteca Nazionale di Parigi),<sup>392</sup> mi sembra importante; ma non vedo nessi iconografico-stilistici così forti.<sup>393</sup>

È ovviamente interessante notare che la caccia con il falcone era il più nobile tipo di caccia praticato in passato<sup>394</sup> ed esporla in modo così vistoso, con una naturalezza tanto ricercata, fino ad arrivare ad una descrizione minuta dei falchi, degli strumenti che si utilizzavano per la caccia con il falcone (come la coscia di gallina ricoperta da piume, ma senza carne, come sottolinea Bock, il “*tiratotium non carnosum*”), o ancora i piccoli “caschi” che si adoperavano per coprire gli occhi del falco al fine di non distrarlo,<sup>395</sup> le varie borse di caccia legate ai cinturelli, non può che essere indice di una committenza assai ricercata, con intenti estetici ben determinati; assai lontana dalla concezione puramente funzionale dei monumenti funerari della nobiltà angioina del Trecento.

---

<sup>392</sup> ms. fr. 12400, c. 2 r. su cui Bock cerca addirittura affinità tra le foglie che decorano il codice e il paesaggio del sepolcro.

<sup>393</sup> Bock dedica svariate pagine all'argomento, cfr. NICOLAS BOCK, 2001, pp. 287-295. Bevan fa un riferimento ad una raffigurazione presente nel Palazzo Pubblico di San Gimignano con un Re trionfante con più falconieri, che Bevan riconduce sempre al *De arte venandi cum avibus*. Lo studioso fa inoltre riferimento all'incontro dei tre vivi con i tre morti (Atri, cattedrale), ma sembrano francamente rinvii troppo generici, legati esclusivamente dalla presenza iconografica di falchi. Cfr. SARAH BEVAN, 1979, citata da Bock.

<sup>394</sup> NICOLAS BOCK, 2001, p. 289, nota 235.

<sup>395</sup> Bock sottolinea inoltre che in alcuni falchi gli occhi sono accennati al di sotto del caschetto, in modo appena percepibile e che forse si tratta di un fraintendimento da parte dell'esecutore. Fraintendimento dovuto al fatto che l'autore avrebbe potuto avere come riferimento proprio una miniatura. Personalmente non ho potuto riscontrare alcuna scalpellatura che potesse alludere ad occhi al di sotto dei caschi dei falchi, il che mi induce a pensare ad un'interpretazione erronea di Bock, dovuta sicuramente ad una visione del monumento anteriore al restauro del 2006.

Non mancano altri precedenti con raffigurazioni di falconeria (anche se esibite in modo meno vistoso) come il sepolcro di Filippo di Taranto in San Domenico Maggiore, in cui la figura sull'estrema destra tiene un falco e la zampa di gallina.

Bock arriva inoltre ad ipotizzare che la raffigurazione di Raimondo in trono con falco e zampa di gallina potrebbe essere una reinterpretazione cosciente della figura di Federico II miniata nel *De arte venandi*, con la trasposizione da globo e scettro, a falcone e zampa di gallina,<sup>396</sup> oltre alle scarpe irte di fori che indossa Raimondo, le quali rinvierebbero direttamente a quelle indossate da Manfredi e da Federico II nel codice sopra citato; sebbene non manchi la volontà di Raimondo di farsi ricordare quasi come una figura regale, questa trasposizione mi pare un po' eccessiva. Egli afferma inoltre che l'artista non poteva avere né una conoscenza diretta dei dettagli tecnici della vita di caccia (anche perché da non nobile non gli era possibile praticarla), né altri riferimenti di tipo monumentale, ma se la seconda cosa è quasi certa, la prima non è dimostrabile, inoltre il fatto che non potesse praticare la caccia non esclude nulla. Lo studioso dà forse un'importanza eccessiva alla presenza del "trono", a suo parere il tronare indica dominio, ma Raimondo del Balzo non era un principe, in questo caso si sarebbe avuta una trasposizione del tronare da un principe ad un nobile, ma si tratta di un'informazione vaga. Egli ipotizza che, nelle iconografie di queste arche, si vorrebbe coniugare la raffigurazione del principe con quella di una battuta di caccia.

Per quanto riguarda la tomba di Isabella: più difficile è decodificare un messaggio chiaro nel rilievo frontale dell'arca di quest'ultima, su cui però – secondo Bock – vi sarebbero espliciti riferimenti ad un trono celeste, sottolineati dallo zoccolo decorato del suo trono.

Costui sottolinea che non v'è analogia tra le Virtù elencate nell'iscrizione e quelle raffigurate come cariatidi.

La frase *Mortua non moritur; quia famam dat sibi virtus* indica una forte volontà di lasciare ai posteri un segno incisivo di quanto si è fatto in vita. E' questo il punto in comune delle due iscrizioni, è infatti presente in quella di Raimondo la frase che dice: *Clauditur hoc saxo, non fama carne sepultus*; mentre nel sepolcro del re Roberto si sottolinea che il Re continua a vivere nelle sue virtù, nei nostri casi è la gloria di quanto si è fatto in vita che garantirà la loro memoria.

Interessante il fatto che egli sottolinei che questo sepolcro sia un precedente importante del rilievo dell'Arca di Margherita d Durazzo, ovviamente nel caso salernitano (già quattrocentesco) lo scultore ha enfatizzato un senso di libertà che ha sopraffatto la separazione

---

<sup>396</sup> cfr. NICOLAS BOCK, 2001, p. 295.

tra le varie figure, creando una calca assai naturale, unendo ad un senso di eleganza (già presente nel sepolcro di Isabella), un forte senso di naturalezza.

## CAPITOLO QUARTO

### *Altri episodi di committenza della famiglia del Balzo*

#### ***1. L'arrivo in Italia meridionale: Il ramo di Avellino e i primi Feudi del Balzo in Campania***

*Maggiori dunque di tutti coloro, che Carlo il vecchio seco di Francia condusse alla conquista del reame, per nobiltà di sangue, e per grandezza di Stati furono i Balzi; imperciocché, oltre all'antica signoria del castello del Balzo in Provenza, onde essi trassero il nome, e della città di Marseglia, possedettero in detta provincia ben quarant'altre castella, e furono altresì signori del Berì, la cui signoria tenea la città di Burges, e ben altre trentatre terre: furono conti di Ginevra e principi d'Oranges (...)e nel nostro reame furono duchi di Avellino, di Soleto, di Escolì, di Alessano (...).*

(F. Capecelatro<sup>397</sup>)

Dopo aver esaminato la vicenda che riguarda nello specifico il Castello di Casaluce e i membri della famiglia ad esso legati, mi sembra necessario introdurre alcune vicende legate ai primi membri della famiglia, si tratta di vicende che, nella prima fase, poco hanno a che vedere con i manufatti. Alcuni del Balzo entrarono in contatto con l'Italia meridionale al seguito di Carlo I d'Angiò, affiancandolo personalmente nella prima spedizione in Italia meridionale. I primi dati storici saranno inoltre importanti per comprendere che funzione ebbero i membri della famiglia all'interno della corte angioina e quanto ad essa furono vicini. In merito va innanzitutto ricordato che i rami della famiglia del Balzo che interessarono l'Italia meridionale, tra XIII e XIV secolo, sono tre (fig. rami):

- Il ramo di Baux-Avellino
- il ramo di Berré-Andria-Montescaglioso
- il ramo di Courtheson-Soleto-Orange e des Baux-Orsini

Non tutti e tre i rami interessano il Regno Angioino sin dal principio, e non è sempre possibile rintracciare opere da imputare ad una loro committenza; il primo ramo ad interessare il Regno Angioino fu quello di Avellino.

---

<sup>397</sup> F. Capecelatro, *Origine della città e delle famiglie nobili di Napoli*, Napoli, 1769, p. 60.

## 1.1 Hugone Barrallo de Baux

Capostipite del ramo italo-meridionale della famiglia fu Barral, o Hugone Barrallo *de Baux*, nato verso il 1197 e morto nel 1268. Egli riceve il nome congiuntamente del padre e dal nonno materno (fig. rami 2).

Dopo le tante vicende che vedono Barral documentato in Provenza, egli diventa uno dei seguaci più fedeli di Carlo I d'Angiò.<sup>398</sup>

Molti esordiscono sul del Balzo affermando che fu Bertrando (figlio del primo, fig. rami2) ad accompagnare il Conte d'Angiò nella spedizione napoletana, tuttavia nel 1264 anche Barral (Padre di Bertrando) accompagnava il Conte di Provenza (e futuro re) Carlo d'Angiò in Italia al fine di preparare il terreno al sicuro passaggio delle truppe Angioine attraverso Piemonte e Lombardia, che sarebbe avvenuto di lì a poco.

A confermarcelo è Camillo Minieri Riccio che (avendo ancora a disposizione i documenti angioini dell'archivio di Napoli) scrive nel 1872 una breve, ma dettagliata, nota su Barrallo del Balzo affermando: "Il milite Barrallo, signore di Balzo, con suo figlio Bertrando venne con Carlo I, suo consanguineo (nota: Reg. O. n. 2 fol. 65 t)." a suo dire sarebbe infatti documentata non solo la discesa di Barrallo in Italia meridionale ma, addirittura, un legame di consanguineità con Carlo I.<sup>399</sup>

Barral viene inoltre inviato, all'inizio di Febbraio del 1265, a Milano al comando di un gruppo di cavalleria e gli viene affidato il compito di negoziare con gli Estensi il libero passaggio sulle loro terre delle truppe Angioine che si sarebbero dirette a Roma.

Al termine di questo accordo Barral è ancora in Provenza; di lì a poco, su invito del Papa Clemente IV e di Carlo d'Angiò, viene chiesto a Barral di seguire le truppe angioine in partenza per l'Italia.

Avendo egli prestato giuramento nel 1253 di raggiungere la Terrasanta, rifiuta l'invito, ma il 2 giugno 1265 il Papa fa in modo da sciogliere Barral e suo figlio Bertrando da tale Giuramento, Barral si unisce quindi all'esercito in partenza per l'Italia. (nota)

Questi primi dati storici già fanno comprendere il peso che doveva avere la famiglia all'interno della spedizione angioina in Italia, Santoro ricorda che il Conte di Provenza non

---

<sup>398</sup> Cfr. Antonello del Balzo di Presenzano, *A l'asar Bautezar! I del Balzo e il loro tempo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2003, p. 114.

<sup>399</sup> Cfr. Camillo Minieri Riccio, *De' Grandi Uffiziali del Regno di Sicilia dal 1265 al 1285*, Napoli, 1872, pp. 94, 95.



poteva privarsi dell'esperienza e del valore del signore di Les Baux durante la campagna per la conquista del Regno di Sicilia. (nota)

E' Don Ferrante della Marra (nell'edizione del 1641) ad affermare che "(...) illustrissimi e imparentati con la casa reale di Francia, vennero di Provenza in Italia Barrale, e quattro Bertrandi, con altri di questa casa, l'anno 1265."<sup>400</sup> Uno di questi dovette necessariamente essere il figlio: Bertrando II (IX signore di Les Baux, futuro Conte di Avellino nel 1272), mentre sull'identità dei rimanenti tre è difficile fare ipotesi.

Dopo un breve periodo Barral viene inviato a Milano nel 1265 ed ivi nominato podestà da Carlo d'Angiò,<sup>401</sup> i suoi compiti principali sono quello di organizzare l'Italia settentrionale in funzione Angioina e quello di salvaguardare l'arrivo dei rifornimenti alle truppe.

Intanto Carlo d'Angiò, il 28 maggio 1265, arriva a Roma e viene nominato *Rex senator Urbis* per la durata di tre anni; il 28 Giugno viene investito del Regno di Sicilia, nella chiesa di S. Giovanni in Laterano, da quattro cardinali che il 6 gennaio seguente lo incoroneranno Re su incarico del Papa ed in presenza della moglie che lo aveva nel frattempo raggiunto. (nota)

Assai difficile rintracciare committenze artistiche in Italia meridionale in questa prima fase per ragioni piuttosto evidenti: i *de Baux* si trovavano in guerra e in un territorio estraneo.

Tuttavia tali spostamenti porranno le basi per una diffusione di stilemi e tendenze artistiche, che però si faranno sentire soprattutto nel secolo successivo.

Di fatto la prima committenza importante riguarda solo iconograficamente (ed a tratti) l'Italia meridionale, si tratta di un ciclo pittorico realizzato in Provenza: gli affreschi della Tour Ferrande a Pernes Le Fontaines, di cui si è di recente occupato il prof. Gaetano Curzi.<sup>402</sup>

Nella Tour Ferrand solo due scene sono a soggetto religioso, mentre le altre raffigurano un romanzo cavalleresco e scene di storia recente, come quella (appena descritta sopra) che vede il Papa Clemente IV offrire la corona del regno di Sicilia a Carlo conte d'Angiò (1265), divenuto Conte di Provenza dopo il matrimonio con Beatrice. L'incoronazione avviene in San Giovanni in Laterano, il Papa è infatti assistito da quattro cardinali (fig. Ferrande).

Già questi affreschi sono stati messi in relazione con gli affreschi della cripta della chiesa del Crocifisso a Salerno (1300 ca.) che coniugano stilemi di matrice pirenaica ad esperienze Catalane.<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> Ferrante Della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere e non comprese ne' seggi di Napoli, imparentate con la casa della Marra*, Napoli, 1641, p. 66.

<sup>401</sup> Cfr. C. Santoro, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio Visconteo-Sforzesco: 1261-1515*, Milano, 1968, p. 28.

<sup>402</sup> Cavallini-Giotto, *Roma-Assisi: proposte e aggiornamenti : atti del Convegno, 10-11 ottobre 2001 Aula Magna Liceo T. Tasso*, Roma, a cura di T. Calvano, Roma, 2002.

<sup>403</sup> Cfr. F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414*, Napoli, 1969, pp. 63, 64.

Hugone Barral del Balzo non va confuso con un altro Ugone del Balzo (8vo signore di Meyrargues) che era presente in Italia meridionale all'arrivo degli angioini al punto da descrivere la battaglia di Benevento in una lettera inviata alla città di Arles ed ai suoi amici che erano nelle contee d'Angiò e di Touraine<sup>404</sup>, lettera che avrebbe anche potuto costituire uno spunto per commissionare le scene riguardanti la conquista del regno di Sicilia sempre nella Tour Ferrand (in cui vengono affrescate sia scene della battaglia di Benevento che di Tagliacozzo), trattasi dell'Ugone del Balzo appartenente al ramo di Berré, Andria e di Montescaglioso (fig. rami 3).

E' stato inoltre ipotizzato che a commissionare gli affreschi della Tour Ferrand sia stato Bertrando del Balzo, figlio di Barral, ad ipotizzarlo sono stati Paul Deschamps e Marc Thibout, basandosi sia sul fatto che tra gli affreschi compaiono gli stemmi del Balzo, che sulla presenza di un nome mutilo di cui si leggono le sole iniziali: "BE..." (Bertrandus).<sup>405</sup>

Altra notizia trascurata dalla letteratura recente è il fatto che, ancora Camillo Minieri Riccio, attesta che, dopo esser stato creato Maestro Giustiziere del Regno; (...) *in tale qualità stava presso il re in Capua nel giorno 19 di Novembre del 1266* (nota: Reg. 1268 D. n. 32 fol. 296 t.). Da tale documento risulterebbe una residenza nella città di Capua già in tempi antichissimi, contrariamente a quanto sappiamo.<sup>406</sup>

Notizie su committenze del periodo proto angioino della famiglia sono a noi sconosciute, d'altronde Barral, come tutti i del Balzo, era un uomo di guerre e mal sopportava la lontananza dai campi di battaglia e se ne lamenterà diverse volte presso il Papa.

Tale notizia, unita ad un documento riportato da Eduard Jordan (che raccoglie i registri di Clemente IV – 1263-68 – trascrivendo i manoscritti dell'archivio vaticano), in cui si riporta che il 19 maggio 1266 il Papa scrive al *nobili viro Barrallo domini Baucii* per invitarlo a non frequentare persone di dubbia morale (*Barallo domino Baucii scribit, se eum excommunicatione innodatum recipere non posse ...*<sup>407</sup>), ci delinea il ritratto storico di un uomo belligerante e frequentatore di gente di dubbia morale, da quanto emerso sin ora è poco probabile che Barral fosse un'importante figura di committente. (trascrivere tutto il documento e metterlo nell'appendice docum.)

Unico punto che contraddice tale immagine (ma se da una parte non va sottovalutato, può anche esser considerato una fonte più "elogiativa" che veritiera), è un documento riportato nel '600 da Ioannis Baptista Guesnay nel suo *Provinciae Massiliensis ac Reliquae Phocensis*:

---

<sup>404</sup> Cfr. G. di Cesare, *Storia di Manfredi re di Sicilia e di Puglia*, Napoli, 1837, vol. I, pp. 229-230 e pp. 241-242.

<sup>405</sup> Cfr. P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France au debut de l'epoque gothique, de Philippe-Auguste a la fin du regne de Charles V : 1180, 1380*, Paris, 1963, pp. 229-234.

<sup>406</sup> Cfr. C. Minieri Riccio, *Op. cit.*, p.p. 94, 95.

<sup>407</sup> Cfr. M. E. Jordan, *Les registres de Clement IV (1265-1268)*, Paris, 1893, p. 380, n. 1060.

*Barralis sive Berardus de Baucio... vir doctrina atque optimarum artium studiis eruditus, Philosophiae imprimis et astrologia aduigilavit, scripsitque gravis et ingeniosus poeta, Epicos, Comicos, tragicos, Medicos vulgari sermone non paucos Carolo I andegavensi Comiti Provinciae charus et iucundus, quam in Italiam sequutus est, Neapolitani regni iura et ditionem imperio suo armis vindicaturum. Lites frequentes habuit iudicioque contendit cum Massiliensi Republica. Nihil publice fine auspiciis, sed neque etiam domi aut militiae gerebat, mortemque suam de corui nescio cuius infoelici tripudio, sive de coelo dicitur auspicatus. Vixit anno 1252.*<sup>408</sup> (togliere e metter in appendice)

Da tale descrizione apparirebbe un uomo sia belligerante che intento allo studio delle arti erudite, difficile a dirsi quanto ci sia di romanzato, purtroppo il silenzio delle fonti in merito ad ipotetiche committenze ci impedisce un sicuro giudizio.

Molte volte nel corso di questa tesi si farà riferimento ad una serie di documenti sulla famiglia trascritti nell'Ottocento da Louis Barthélemy, che appronta la prima raccolta significativa di questi documenti.

Dalla trascrizione di uno di questi documenti sappiamo che l'unica "scelta" documentata del nostro Barral riguarda il luogo della sua sepoltura, anche da ciò continua a risultare chiaro che Barral restò legato alla sua terra d'origine, scelse infatti di essere sepolto nel monastero di Silvacane, dove erano sepolti molti dei suoi avi. Ai monaci della suddetta abbazia già in passato (27-11-1220) aveva concesso il privilegio di potere fare passare e pascolare liberamente i loro animali sulle sue terre e aveva dichiarato di prendere sotto la propria protezione tutti i beni del castello.<sup>409</sup>

Barral muore nel 1268, nel mese di Ottobre dell'anno successivo viene infatti annotato nei Registri dell'archivio angioino: *Barrallis de Baucio, olim Magister Iustitiarius Regni Sicilie*<sup>410</sup>.

A conferma che fosse morto nel 1268 Minieri Riccio ricorda inoltre che nel 6 del mese di Dicembre dello stesso anno trovasi già al suo posto Guglielmo de Modioblat (nota: Reg. 1268 O. n. 2 fol. 11). (nota)

---

<sup>408</sup> I. B. Guesnay, *Provinciae Massiliensis ac Reliquiae Phocensis annales sive Massilia gentilis & christiana, libri tres*, 1657, p. 614, n. 1.

<sup>409</sup> Cfr. L. Barthelemy, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison des Baux*, Marseille, 1882, n. 200, 202 e 206. (trascrivere tutto il documento e metterlo nell'appendice docum.)

<sup>410</sup> Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina*, vol. III, p. 7, n. 28. (trascrivere tutto il documento e metterlo nell'appendice docum.)

Resta cosa certa che per tutto il Duecento, ed anche per gran parte del quattordicesimo secolo, i del Balzo si sentono ancora Provenzali *tout court*, pur vivendo a lungo in Italia Meridionale (Regno in via di formazione e soprattutto ancora privo di chiese che potessero legarsi in modo diretto a fondazioni angioine) e pur molto avendo a che fare con il Regno di Napoli, scelgono di farsi seppellire in Provenza; non esistono infatti tombe documentate in Campania prima della metà del XIV secolo.

Continuando nella discendenza del ramo di Avellino si nota come ancora Antonio del Balzo (figlio di Ugone IV), priore della chiesa di S. Nicola di Bari, richieda (nel suo testamento fatto a Montpaon nel 1374) di essere sepolto nella sua cappella di Montpaon dalla quale, trascorso un anno, il suo corpo sarebbe dovuto essere trasportato ancora nel monastero di Silvacane (Pantheon dei del Balzo in Provenza), al quale assegna 1000 fiorini d'oro.<sup>411</sup>

La costruzione di Silvacane, una delle abbazie cistercensi della Provenza, fu avviata nel 1175 da Bertrando del Balzo (capostipite dello stesso Ramo di Avellino), la famiglia ha quindi legato il suo nome a tale abbazia sin dalle origini, ma non saranno pochi i del Balzo che sceglieranno (nel secolo successivo) come luoghi di sepoltura le chiese che fiorirono sotto gli Angioini in Italia meridionale.

dalla silloge documentaria di Barthelemy sappiamo che costui sposa in prime nozze Guillelma de saint Gilles, dalla quale però pare non abbia avuto figli, mentre in seconde nozze sposa (nel 1220) Sybille d'Andouze, nipote di Raimondo VII Conte di Tolosa, dalla quale ha una figlia di nome Cecilia, che per la sua grazia e leggiadria venne chiamata *Passerose*, costei sposterà ad Orange il 12-4-1244 Amedeo (IV) Conte di Savoia e di Maurienne, figlio di Tommaso I Conte di Savoia e di Margherita de Genève (fig. rami 4).<sup>412</sup>

Vale la pena sottolineare che tale matrimonio venne ricordato in una delle monete coniate, in epoca assai più tarda, per celebrare tutti gli antenati della casa di Savoia (si tratta ovviamente di un ritratto ideale presente su una riproduzione ottocentesca).

Nell'elenco delle tavole sulla «Storia metallica della real casa di Savoia», Galeani Napione<sup>413</sup> pubblica la ricostruzione di una medaglia su cui si trova la seguente iscrizione:

*Recto:*

*Cecilia. Barral. Domini. Baltii. fil. am. IV. Uxor II*

---

<sup>411</sup> L. Barthelemy, *Op. cit.*, n. 1512.

<sup>412</sup> *Ivi*, nn. 458, 314 e 315.

<sup>413</sup> Cfr. G. Galeani Napione di Cocconato, *Storia metallica della real casa di Savoia*, s.a., Torino, 1828, Tav. VII.

*Verso:*

*Flore pulchrior et sidere clarior*

Si tratta di una delle monete coniate dopo il 1757, dopo che il re Carlo Emanuele III decise di “far ridurre in compendio, a di così, la storia genealogica della sua Real Casa in altrettante medaglie” per ricordare la sua discendenza.<sup>414</sup> Cecilia appare di profilo ed ingioiellata, mentre sul verso viene raffigurata una rosa (in ossequio al suo soprannome) e la stella dei del Balzo, disposta in posizione non esattamente verticale come spesso vediamo negli stemmi del Balzo.

Altra figlia di Barral fu Marquisia, nata verso il 1224, il cui corpo venne sepolto nell'abbazia di Nonenque in Rouergue.<sup>415</sup>

## ***1.2 Bertrando II (conte di Avellino)***

Più strettamente legato alla Campania risulta essere il figlio di Barral che ne continua la discendenza.

Di costui non si è concordi nello stabilire la data di nascita, alcuni la fissano al 1232,<sup>416</sup> altri al 1238.<sup>417</sup>

Al di fuori della Campania Bertrando possedette numerosi feudi in Abruzzo e venne insignito del titolo di “Senatore di Roma”, in qualità di Vicario del Re.

Giunto nel meridione a seguito di Carlo I d'Angiò e del padre Barral, si distinse per un gesto che dovette pesare molto positivamente sul suo futuro, fra i più antichi ce lo descrive l'Ammirato nel 1580, riportando un frammento di Giovanni Villani:

*Volendo il Re dopo la vittoria acquistata di Manfredi, partir il tesoro lasciato da quel Re (riferendosi al tesoro di Manfredi in Castel Capuano) con le balance; egli (Bertrando) suso coi piedi salitovi diss: “che volete voi far delle balance per partir vostro tesoro?” e fatte le parti con essi, una al Re n'assegnò, l'altra alla reina, e la terza a' suoi cavalieri, che seco havean militato: la qual magnanimità, il Villani soggiugne, che piacque sì forte a Carlo, che incontanente gli donò la contea di Avellino, e fecelne Conte. Ma questo in parte non è vero;*

---

<sup>414</sup> Napione, 1828, p. IV.

<sup>415</sup> Pithon-Curt Jean Antoine, *Histoire de la noblesse du Comté Venassin, d'Avignon et de la principauté d'Orange*, Paris, 1743-1750, tome IV, p. 343.

<sup>416</sup> *Op. cit.*, p. 121.

<sup>417</sup> Cfr. Voce: *Del Balzo (de Baux), Bertrando*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 36, p. 298.

*onde è da sapere, che il contado d'Avellino fu donato dal Re a Simon di Mo(n)forte, e questo era Avellino, Padula e Calvi, levatone Riardo e Francolisi, tutti e tre per once 650, e tarì 13, il quale trovo io esser Conte, non solo nel tempo che il ben vero essendo morto finalmente Simone senza eredi, il già detto contado fu donato al nobile Bertra(n)do Signor del Balzo (...).*<sup>418</sup>

Oltre ai castelli abruzzesi, molti sono i feudi campani concessi a Bertrando, costui venne quindi insignito del titolo di Conte di Avellino.

Tuttavia, a differenza di quanto riportato da Scipione Ammirato, Ferrante della Marra afferma che nell'Archivio napoletano si poteva leggere (K 1272 A 247) che *Avellino, senza titolo di conte, fu concesso a Bertrando sei anni dopo l'acquisto del Regno; insieme con Calvi, Riardo, Torre di Francolisi e Padulo in Principato. E sarà stata questa concessione più tosto fatta dopo la vittoria di Corradino, conseguita da Re Carlo su consiglio del vecchio Alardo, il quale per antiche cagioni poco grato al Re, fu rimesso in sua gratia per opera di Bertrando del Balzo.*

Altri problemi sorgono in merito all'anno in cui Bertrando sarebbe stato insignito della carica di Conte di Avellino, alcuni la fissano al 1272, mentre altri al 1268.

Ferrante della Marra afferma che la contea di Avellino fu effettivamente affidata a Bertrando sei anni dopo l'acquisto del Regno (quindi nel 1272), tuttavia il titolo effettivo di Conte di Avellino, sempre a detta della Marra, dovette giungere altri sei anni dopo:

*E non prima del 1278. Dopo avergli anche concesso la città di Consa: (1277 f. 44) e stando il Re nel Castello del Belvedere in Napoli, a' 6 di Febbraio di quell'anno – presente Leonardo cancelliere dell'Acaia, e parente del Re, e il medesimo Giozzolino della Marra: ambedue del consiglio, e maestri razionali della Gran Corte – fù dichiarato Bertrando Conte di Avellino, (1278 D.A), ché in quel tempo si concedesse a' signori che non fossero del sangue regio: benché in quella scrittura venga anch'egli Bertrando chiamato parente del Re.*<sup>419</sup>

Della Marra appare piuttosto sicuro di quanto afferma e da quanto scrive pare proprio che egli abbia visionato il documento di investitura.

---

<sup>418</sup> S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, Firenze, 1580, rist. Bologna, 1973, pp. 234, 235.

<sup>419</sup> F. della Marra, *Op. cit.*, p. 67.

Ad ogni modo ciò che conta è che già dal 1272 in avanti Bertrando del Balzo prende possesso dei feudi di Avellino, Lauro, Conza; mentre Riardo e Francolise vengono restituite forse ai precedenti proprietari:<sup>420</sup>

*Die VIII marti XV ind. (1272) apud Neapolim. Et concesse sunt Bertrando domino Baucii et heredibus etc. infrascripte terre, vid.: Avellinum (...), Calvum (...), Laurum (quod est de comitatu Caserte) (...), terra Consiae (...) et licet in donatione ipsa continentur Riardum et Francolisium (...), tamen terre ipse restitute sunt, vid. [Riardum...] mulieri domine Rocce Romane, Francolisium Francisco filio Bartholomei de Ebulo (Reg. 7, f. 104, t. sg.).*<sup>421</sup>

Difficile dire con sicurezza se Bertrando possa aver intrapreso o commissionato nei suddetti feudi opere di qualsiasi tipo, dato che nei suddetti feudi resta davvero poco:

- Il *Castello di Francolise* (allo stato di rudere) risulta genericamente costruito nel XIII secolo, ma pesanti furono i rimaneggiamenti quattrocenteschi ed ancora successivi. Non è possibile affermare che la fondazione del Castello sia da collegarsi ai del Balzo (A quanto pare la assegnazione a Bertrando dovette ridursi ad un periodo assai ristretto) oppure ad un'epoca successiva, ritengo sia molto più auspicabile che il Castello dovette essere preesistente alla cessione di tale feudo alla famiglia e che Bertrando del Balzo abbia riutilizzato una fortezza preesistente (forse di epoca Sveva) come accadde anche in altri casi. Nel 1271 il feudo risulta inoltre affidato a Simone di Monforte, Conte di Avellino, come risulta dai registri angioini: *Die VI ianuarii XIV ind. (1271) apud Cathaniam. [conceditur] Simoni de Monteforte et heredibus etc. Comitatus Avellini cum infrascriptis terris, vid.: Avellino (...), Padula (...), Calvo, preter Riardum et Francolisium (...); exceptis tamen terris Policii, Asinelli et Golisani, sitis in Sicilia, que sunt de eodem Comitatu.*<sup>422</sup>

Simone di Monfort, altro insigne rappresentante della nobiltà francese, aveva anch'egli seguito, insieme al fratello Guido, Carlo I in Italia.

- Non lontano da Francolise<sup>423</sup> sorge il paesino di *Montanaro* che doveva rientrare sotto il dominio di Bertrando, poiché nei Registri angioini troviamo una notizia che vede il Re

---

<sup>420</sup> F. Scandone, *I comuni del Principato Ultra (in provincia di Avellino) all'inizio della dominazione angioina (1266-1295)*, in «Samnium», anno V, Gennaio – Marzo 1932 – X, N. 1, p. 32.

<sup>421</sup> Cfr. *I Registri...cit.*, vol. 2, p. 266, n. 136.

<sup>422</sup> Cfr. *Op. cit.*, vol. 2, p. 266, n. 135.

<sup>423</sup> La chiesa di Francolise presenta parti di marcata impronta tardo trecentesca ed alla sinistra dell'altare è sita una tavola raffigurante la “Madonna del Cardellino” assai interessante, la quale non sembra riuscire a disfarsi

scrivere al Giustiziere di Terra di Lavoro a proposito delle lamentele a lui indirizzate dagli abitanti di *casalis Montanarii* per alcune imposizioni fiscali effettuate da Bertrando:

*pro hominibus Montanarii.*

*(Cum homines Casalis Montanarii exposuissent se compulsos esse a Bertrando, domino Baucii, comite Avellini, cui concessa est civitas Calvensis, ad contribuendum cum hominibus calvensibus, dum compelluntur eadem ratione etiam ab universitate Theani, cum qua consueverunt contribuere a tempore, cuius memoria non existit, mandat Rex de diligenti inquisitione facienda utrum dicti homines casalis consueverunt contribuere cum hominibus casalis vel Calvi, non permittens eosdem conquerentes super hoc de cetero aliquatenus molestari). Datum Neapoli per eundem, II nov. I ind. (Reg. 3, f. 20)<sup>424</sup>.*

A quanto pare Bertrando continua a puntare su Montanaro (feudo vicinissimo a Francolise), in quanto il 26-8-1275 abbiamo notizia di una lite tra il *nob. virum Bertrandum de Baucio Comitem Avellini et dom. Calvi, et Gualtierium de Lentino dom. Theani, super possessione casalium Montanarie et Montis Maioris* (Reg. 23, f. 126)<sup>425</sup>, dimostrando quanto interesse nutriva il Conte di Avellino per quel feudo.

Ancora Scandone riporta: 1273 “Il giustiz. di Terra di Lavoro indagherà sul reclamo dell’univ. del casale di Montanaro. Essa aveva contribuito sempre nei pagamenti fiscali con Teano. Ma testé il nob. Bertrando del Balzo, conte di Avellino, aveva preteso che il casale dipendesse dalla sua terra di Calvi; e, in questo modo, era tassato doppiamente, cioè da Teano e da Calvi nello stesso tempo (nota: Reg. 3, fol 20)”<sup>426</sup>.

Come già detto, dopo la discesa degli Angiò, Riardo venne affidata in custodia a Simone di Monfort il 6 Gennaio 1271<sup>427</sup>, tuttavia costui la mantenne solo per due mesi, ovvero fino al 10

---

dell’eredità iconografico-stilistica del tardo Trecento, in epoca già quattrocentesca. Da assegnarsi al secondo, terzo decennio del '400. il punto di stile è vicinissimo, a mio parere, all’Annunciazione supposta di Ferrante Maglione. siamo, cioè, in quell’area di risentimenti cosiddetti gotico - internazionali che toccano soprattutto i contorni piuttosto che non Napoli, in un arco di riferimenti che va dal ‘Maestro dei Penna’, alias Andrea d’Aste (ovvero Maestro di Incisa Scapaccino), alle sculture babocchesche del portale dei Pappacoda (a cui punta soprattutto la forma del trono e il disegno dei capelli del bambino). Per quanto riguarda l’impostazione iconografica un parallelo vicinissimo mi sembra vada ricercato nella Madonna con Bambino e Santi di Antonio da Firenze (Hermitage, museo di San Pietroburgo, prima metà XV sec.).

<sup>424</sup> Cfr. *Op. cit.*, vol. 9, p. 2, n. 2; L. Barthelemy, *Op. cit.*, n. 554.

<sup>425</sup> Cfr. *I Registri...cit.*, vol. XIII, p. 137 n. 407, Barthélemy, *Op. cit.*, p. 167 e seg.

<sup>426</sup> F. Scandone, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>427</sup> Cfr. *I registri...cit.*, vol. VI, p. 124, n. 600.



Marzo dello stesso anno<sup>428</sup>, il feudo sarebbe stato consegnato al Monfort proprio da Bertrando insieme ai feudi di Francolise e Padula, il quale doveva evidentemente già esserne titolare nel 1271<sup>429</sup>.

Roberto Piscitelli esclude inoltre che dopo Simone di Monfort il feudo dovette ritornare a Bertrando in quanto sottolinea che nel documento sopra citato viene scritto: *et licet in donatione ipsa continentur Riardum et Francolisium (...), tamen terre ipse restitute sunt, vid. [Riardum...] mulieri domine Rocce Romane, Francolisium Francisco filio Bartholomei de Ebulo (Reg. 7, f. 104, t. sg.)*.<sup>430</sup>

Di conseguenza Bertrando non riebbe il feudo di Riardo dopo Simone de Monfort, ma fu comunque feudatario prima di costui, come viene specificato da un altro documento: “Si ha notizia che Bertrando del Balzo fu signore di Calvi, Riardo, Francolise, Padula e Lauro ed ebbe in custodia la terra di Caserta (reg. 25, f. 36 t.)”<sup>431</sup>. Ne deduciamo che Bertrando dovette impadronirsi di tale feudo *manu militari*, sottraendolo alla baronessa di Roccaromana, Perrina, la quale lo ottenne nuovamente, subito dopo Simone di Monfort, quando la situazione politica divenne più tranquilla.<sup>432</sup>

Anche *Riardo* conserva un’interessantissima rocca, meglio conservata rispetto a quella di Francolise, con ben quattro torri che (a differenza di Francolise) sono cilindriche. Anche per Riardo risulta assai difficile ipotizzare che la fondazione del Castello possa essere collegata al del Balzo, unica traccia cronologica emerse nel 1960, quando venne rinvenuta una pietra del Castello con la data 1122 (o 1123), epoca assai distante dalla nostra e data. Va inoltre detto che secondo alcuni tale data sarebbe da riportare non alla fondazione (che andrebbe fatta risalire ai Normanni o addirittura ai Longobardi), bensì ad un intervento di ristrutturazione successivo.<sup>433</sup> Così come potrebbe esservi legata la fondazione (duecentesca) della chiesa di San Leonardo (già San Paolo), di cui però è stata accertata una fondazione più antica,<sup>434</sup> ma soprattutto non sono noti interventi riferibili agli anni in cui i del Balzo furono feudatari di Riardo.

Il feudo di Padula (Principato Citra) sostituì i feudi Siciliani di Polizzi, Isnello e Golisano, ma venne a sua volta sostituito con quelli di Lauro e Conza<sup>435</sup>.

---

<sup>428</sup> Cfr. F. Scandone, *Avellino feudale – Avellino durante le dominazioni sveva – angioina – aragonese (1195 – 1500)*, Napoli, 1950, Vol. II, parte II, p. 219.

<sup>429</sup> Cfr. R. Piscitelli, *Storia di Riardo e della Madonna della stella*, Genova, 1983, p. 129. *I registri...cit.*, Vol II, p. 254, n. 76.

<sup>430</sup> Cfr. *I Registri...cit.*, vol. 2, p. 266, n. 136.

<sup>431</sup> Cfr. *I Registri...cit.*, vol. 16, p. 32, n. 97.

<sup>432</sup> Cfr. R. Piscitelli, *Storia di Riardo...cit.*, p. 134.

<sup>433</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 62, 63.

<sup>434</sup> R. Piscitelli, *Storia di Riardo*, Vol. II, Varese 1990, pp. 33 e segg.

<sup>435</sup> Cfr. Voce: *Del Balzo (de Baux)*, *Bertrando...cit.*, p. 302.

Non mi sembra di secondaria importanza ricordare che, nello stesso anno 1272, Carlo lo Zoppo (figlio di Carlo I ed allora principe di Salerno) risulta documentato di passaggio per Avellino,<sup>436</sup> dove sicuramente dovette far visita al del Balzo.

Altro importante feudo fu quello di Torre di Caserta, assegnato al del Balzo il 15-2-1277 (Reg. 25, fol. 34 t.)<sup>437</sup> e ancora:

*Scriptum est nob. Viro Bertrando dom. Baucii comiti Avellini ... cons. fam. Et fido suo ... De fide, prudentia et legalitate vestra plenaria confidentes, custodiam Turris Caserte vobis tenore presencium usque ad nostre voluntatis beneplacitum duximus transmittendam, volentes atque mandantes quatenus turrim ipsam sic ad honorem et fidelitatem nostram custodiat et custodiri diligenter faciatis quod possitis exinde in conspectu nostro merito commendare. Dat. Rome, XV februarii V ind. (Reg. 25, f. 26, t.).*<sup>438</sup>

Altra fonte importante per l'argomento è ancora Francesco Scandone, anch'egli ci ricorda che (in questa prima fase del Regno Angioino) *alla città essi rimasero quasi del tutto estranei, perché, salvo un periodo abbastanza breve, preferirono dimorare al di là delle Alpi*<sup>439</sup>.

Egli afferma inoltre che tra il 1276 e il 1277 era generale procuratrice del conte la sua signora: la contessa Filippa.

Non vi è cenno del fatto che la contessa abbia dimorato qualche volta nel castello di Avellino. Scandone afferma che, forse per restare più vicina al feudo di Calvi, forse per maggiore sicurezza, ella preferì stabilirsi in un palazzo, presso Capua, detto "Torre di Caserta", che apparteneva alla regia corte. Sarebbe stata quindi la contessa (per lo più) a dimorare in questo feudo, mentre il marito rimaneva assente dal Regno.<sup>440</sup>

La custodia affidata al del Balzo del feudo di Torre di Caserta fu rinnovata il 4 marzo (Reg. 9, fol. 175 t.)<sup>441</sup> e nella sua trascrizione Scandone sottolinea come il feudo detto "torre di Caserta", debba essere consegnato al conte di Avellino *con tutte le sue pertinenze*.

In proposito va quantomeno ricordato ciò che scrisse Manlio Felici:

*La nuova Caserta fu dichiarata città nel 1800; ma prima ancora che fosse costruito il famoso Palazzo Reale, i cui lavori furono iniziati nel 1752, essa era un paesello denominato "Torre"*<sup>442</sup>.

---

<sup>436</sup> Cfr. F. Scandone, *I comuni...cit.*, p. 95 (Reg. 16, fol. 4).

<sup>437</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>438</sup> Cfr. *I Registri...cit.*, Vol. XVI, p. 19, doc. 59. (Fonti: Trascriz. Di G. La Monica, donati dalla sig.ra A Cresswell Shaerer di Cambridge).

<sup>439</sup> F. Scandone, *Avellino feudale...cit.*, p. 37.

<sup>440</sup> Cfr. *Ivi*, p. 38.

<sup>441</sup> F. Scandone, *I comuni...cit.*, p. 100.

La vicenda dei del Balzo a Caserta durò pochi anni, in quanto l'11-11-1283 (circa sei anni dopo) *il feudo e il palazzo, detto Torre di Caserta, è dato in custodia al milite Ludovico de Robertis; il quale, con le rendite, avrebbe dovuto sopperire alle spese di manutenzione, dunque la "Torre" era stata tolta al conte di Avellino* (Reg. 47, fol. 29)<sup>443</sup>.

Sarebbe importante poter rintracciare opere e/o costruzioni commissionate nel feudo di Caserta in quei sei anni, ma al momento le uniche notizie sicure sono riferite dai documenti qui riportati.

A ciò si aggiunga che Raimondo, figlio di Bertrando, appare per la prima volta insieme alla madre Philippine, il 20-4-1277, nel secondo testamento del nonno materno Aymar III de Poitiers<sup>444</sup>, soli due mesi dopo che la custodia di Torre era stata affidata a Bertrando (di fatto alla moglie Philippine) è quindi implicito che in quel feudo vi risiedessero Philippine con suo figlio.

Questo almeno fino al 1280, anno in cui il figlio venne emancipato dal padre<sup>445</sup> ed accompagnò il Re in Albania. Ma dobbiamo ricordare che già dal 24-7-1277, all'età di 13 anni, viene ricevuto quale familiare e Valletto nella Reale Casa<sup>446</sup> come appare da un atto in cui è scritto:

*Nos Guillelmus de Forumvilla (...) Notus facimus (...) quod Raymundus de Baucio f. dom. Bertrandi de Baucio Comitis Avellini receptus est fam. ac de Hospitio... Regis cum V equis (...).*

a questo proposito è anche possibile che nel feudo di torre di Caserta abbia effettivamente soggiornato per lo più la sola Philippine.

Da quanto emerso fin ora sembra pacifico affermare, anche per ovvie ragioni relative ad una fase che dovette necessariamente essere "di assestamento" per i del Balzo in questa nuova terra, che le committenze della famiglia scarseggiano nella prima fase di residenza nel meridione, al di là di riscontri documentaristici su feudi e terre appartenuti alla famiglia non è possibile andare.

---

<sup>442</sup> M. Felice, *Casertavecchia e l'antica sua cattedrale*, II ediz., Caserta, S.A., p. 14.

<sup>443</sup> F. Scandone, *I comuni...cit.*, p. 104.

<sup>444</sup> Cfr. L. Barthélemy, *Op. cit.*, n. 598.

<sup>445</sup> Cfr. *Ivi*, n. 805.

<sup>446</sup> Cfr. *I registri...cit.*, vol. XVII, p. 124, n. 317.; vol. 16, p. 156, n. 518; F. della Marra, *Op. cit.*, p. 17 (???); F. de Pietri, *Dell'istoria napoletana*, Napoli, 1634, p. 159; Scandone, *Avellino Feudale...cit.*, p. 38.

Un discorso molto diverso va invece fatto per quanto riguarda il secolo successivo, in cui (oltre alle note committenze nelle più importanti chiese napoletane: Santa Chiara, San Domenico maggiore, San Lorenzo maggiore), sono molte anche le testimonianze sul territorio della provincia.

## 2. Il sepolcro di Marquisia del Balzo nel portico del Duomo di Salerno

Al di sotto dell'arco della campata centrale, nel lato nord del portico del Duomo di Salerno, si trova un sepolcro scolpito a bassorilievo sui quattro lati.

La parte inferiore è scalpellata in modo rozzo ed il sarcofago è rialzato dal suolo mediante due gruppi di mattoni che lo sostengono dalle estremità del lato inferiore.

La parte anteriore (che in origine era quella posteriore, addossata alla parete) si presenta in questo modo:

Tre tondi decorati che racchiudono altrettanti scudi: lo scudo di sinistra raffigura un corno da caccia (o olifante); lo scudo di destra presenta una fascia orizzontale al centro ed una decorazione tutt'intorno. Il tondo centrale presenta uno stemma che è la fusione dei due laterali.

I tre tondi sono intervallati da fiori, da ciascuno di essi emergono quattro foglie carnose che si estendono a forma di "X".

Tutt'intorno a questa facciata corre una cornice in cui gira la seguente iscrizione:

† *Hic Jacet magnifica mulier D(omi)na Marquisia de Baucio comitissa Mileti ac Terranove que obiit † anno domini MCCCLXVII die XX mensis septe(m)bris VI ind. cui(us) a(n)i(m)a requiescat in pace (amen).*

Sui lati brevi sono scolpite due immagini quasi identiche: due fiere alate (Grifi) affrontate tra loro ed assise. Molto suggestive le descrizioni di Vittorio Bracco, che illustra il presente sarcofago:

*Sui lati si stampano sul marmo, vigili e imperiosi nel domare la superbia due grifi dalle ali erette, saldi sulle zampe anteriori per vigore di sangue, nella disposizione affrontata in cui all'araldica non resterà che specchiarsi, li separa un candelabro a cui appuntano gli occhi d'aquila all'ombra delle orecchie equine. Se può esser simbolo di morte l'oggetto, che levava la fiamma accanto al cataletto, son promessa di rivincita i due grifi, che contrappongono la propria iperborea natura alla sovranità terrestre della morte.*<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> V. Bracco, *Salerno romana*, Salerno, 1979, p. 101.

Il lato posteriore (in origine lato anteriore) vede al centro nuovamente lo scudo che è la fusione dei due stemmi scolpiti sul lato frontale, inserito in una quadratura geometrica (Tabula) retta da vittorie alate con altre figure alate ai margini laterali.

Le vittorie *fissano gli occhi sul ritratto allora impresso nel clipeo, ove ora tien campo un terrestre stemma medioevale*. E ancora: *I genii o gli eroti dalle immense ali spiegate, su cui lo scalpello preciso come bulino incise le piume delle penne, e reggono anch'essi non per sollevarla nel cielo ma per erigerla sulla terra, sostenendola dall'alto, la pesante tabula tre volte listellata con profonda introflessione degli angoli, su cui fu scolpita o dipinta la scritta, svanita sotto l'imposizione di uno stemma gentilizio; due canestri rovesciati comprimono contro la tabella il loro contenuto, che è impedito di spargersi, due eroti, come dimostrano le ridotte dimensioni rispetto al resto, colmano sui margini il vuoto disponibile.*<sup>448</sup>

Si tratta chiaramente di un sarcofago tardo romano (forse del III sec. d.C.) reimpiegato. Doveva trattarsi in origine di un sarcofago addossato ad una parete (come tutti i sarcofagi di età tardo romana), e proprio il lato che in origine non era scolpito in quanto addossato alla parete è stato completamente rilavorato in una data non troppo lontana da quella che troviamo nell'iscrizione (1367).

Chiaramente ad essere riscolpito è stato anche lo stemma che si trova nella parte attualmente considerata posteriore (in origine anteriore).

Le vittorie alate avrebbero potuto sostenere un ritratto del defunto dell'epoca e non è il primo caso in cui vediamo il "ritratto" antico sostituito con uno stemma della casata del nuovo "ospite",<sup>449</sup>.

Ma dove si trovava il sarcofago in origine? E soprattutto è strano che si trovi in questa città, visto che non vi sono documenti che annoverano tra i possedimenti del Balzo in Campania la città di Salerno.

Tra le fonti antiche va ricordata *in primis* quella seicentesca di Antonio Mazza che nel suo *Historiarum epitome de rebus salernitanis* accenna brevemente al sarcofago in questione, riportandone per esteso l'iscrizione (grazie a questo è anche possibile fare delle piccole integrazioni di alcune lettere abrase), non descrivendolo accuratamente, ma affermando che esso si trova all'inizio della navata settentrionale:

---

<sup>448</sup> *Ivi*, p. 99 e segg.

<sup>449</sup> Mi riferisco al Sarcofago di Giorgio de Vicariis (nipote di Roberto di Venosa), morto nel 1296, il cui stemma venne forse scolpito solo in un secondo momento, nel XVI secolo, Cfr. M. Paoletti, *Sicilia e Campania costiera: i sarcofagi nelle chiese cattedrali durante l'età normanna, angioina e aragonese*, in «Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo», Pisa, 5-12 Settembre 1982, p. 243, nota 47.

*Septentrionem versus propè paruum ianuam, in quodam tumulo haec insculpta videntur. “Hic iacet Magnifica (etc.)”*<sup>450</sup>

Antonio Mazza, nel proseguire la descrizione, parla della cappella *Dominorum de Agello, nunc de Cioffi familia sub titulo gloriosissimi Divi Antonii de Padua* (...). E' quindi cosa certa che il Sarcofago si trovava adiacente a quella cappella.

Un'altra importante informazione ce la fornisce (nell'Ottocento) lo Staibano<sup>451</sup>, il quale afferma: *In una cassa in marmo usata per tumulo, nel 1367 vi deposero le spoglie di Marchesia del Balzo, e, dal Duomo, ove giaceva nello scorso secolo, fu condotta nell'area del cortile del palazzo arcivescovile, ove ora trovasi, ed in carattere angioino vi si legge* (e riporta l'iscrizione).

Sappiamo quindi che nel corso del Settecento era ancora nel Duomo, sede originaria della tomba, prima di essere trasportata nel palazzo arcivescovile.

Per comprendere in quale periodo il sarcofago venne posto nel portico abbiamo diversi indizi: in una foto riportata da Capone (il quale non cita il sarcofago del Balzo) si può ben vedere, in prospettiva, l'arcata centrale del lato Nord e rendersi conto che il sarcofago manca, la foto deve necessariamente essere contemporanea o precedente alla data del libro (1927), in una foto dell'archivio fotografico di Napoli (datata 8-5-1945) il sarcofago è invece visibile, esso dev'essere stato necessariamente trasportato *in situ* tra queste due date.

La risposta è fornita in uno scritto del 1936 Da Michele de Angelis, che ci riporta “dettagliata memoria” sotto forma di diario personale dei restauri fatti dopo il terremoto del 1930, ed afferma che il 19 Luglio del 1932 *Si colloca sotto l'arcata centrale del lato settentrionale il sarcofago del Balzo, trasportato nei giorni precedenti nell'atrio dal cortile del Palazzo Arcivescovile.*<sup>452</sup>

Nel 1937 a darci altre importanti informazioni è ancora il de Angelis, vale la pena di riportarle:

*Fù negli ultimi lavori qui trasferito dal cortile dell'Episcopio, ove era adibito per vasca da fontana. Servito in origine, per adattamento di altro più antico, da tomba della Marchesa del Balzo (...). All'epoca borbonica, in occasione della venuta a Salerno di un presidio di cavalleria bavarese, messo da Ferdinando II in questa città per tener fronte a un temuto*

---

<sup>450</sup> Cfr. A. Mazza, *Historiarum epitome de rebus salernitanis*, Napoli, 1681, p. 52.

<sup>451</sup> Cfr. L. Staibano, *Salerno epigrafica*, Salerno, 1875.

<sup>452</sup> M. de Angelis, *Il Duomo di Salerno, nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti*, Salerno, 1936, p. 80.

*sbarco murattiano (francese) in provincia di principato citeriore, questo sarcofago, all'atrio ove era stato trasferito forse coi lavori del Settecento, fu collocato nel tempio di Pomona, dove servì da vasca di abbeveraggio dei cavalli che vi erano alloggiati. Da questo luogo passò nel cortile dell'Episcopio, da dove è stato qui nuovamente messo.*

*(...) Quando nel 1357 servì per la Marchesa del Balzo, contessa di Melito e Terranova, vi furono scolpiti gli stemmi della casa del Balzo a sinistra, e di casa Orsini a destra, con entrambi questi stemmi, inquartati in unica arme al centro.*<sup>453</sup>

Tra gli ultimi ad accennare al sarcofago è stato Maurizio Paoletti in un convegno sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo<sup>454</sup>. Egli si limita ad affermare che, per quanto riguarda il sarcofago della “Marchesa del Balzo”, “un piccolo foro otturato potrebbe essere l'indizio di un precedente riuso (vasca per acqua?)”<sup>455</sup>.

De Angelis ci dà tante informazioni preziose, ma dà anche delle interpretazioni fuorvianti: *in primis* come già hanno già rilevato Braca<sup>456</sup> ed Antonello del Balzo non si tratta (com'è stato ripetuto da Paoletti) della “marchesa” del Balzo, ma di Marchisia (o meglio: Marquisia) del Balzo.

Inoltre va sottolineato che (per quanto riguarda lo stemma di destra) non si tratta, come afferma de Angelis, dello stemma degli Orsini, bensì dello stemma dei Sanseverino.

Per collocare Marquisia del Balzo nel contesto familiare dobbiamo prendere in considerazione un altro ramo della famiglia: quello dei del Balzo di Courtheson-Soletto-Orange.

Marquisia è figlia di Guglielmo IV, nata attorno al 1444, prende il nome dalla madre (Marquise d'Albaron). Antonello del Balzo afferma che non è noto il nome dello sposo di Marquisia e che l'unica cosa certa è che si tratti di un membro dei Sanseverino, (feudatario angioino), sia Candida-Gonzaga che altri non fanno espliciti riferimenti in merito e le unioni tra i del Balzo ed i Sanseverino non sono state poche. Tuttavia una precisa risposta ce la dà ancora l'Ammirato, il quale, nel paragrafo su Ruggero di Sanseverino, scrive:

*Hebbe egli due mogli, la prima fu Giovanna d'Aquino, con cui fece due figlioli maschi Enrico, & Giovanni, & due femine(:) Ilaria così detta dal nome dell'Avola, & Margherita da quel*

---

<sup>453</sup> M. de Angelis, *Nuova guida del Duomo di Salerno*, Salerno, 1937, pp. 41, 42.

<sup>454</sup> M. Paoletti, Op. cit., pp.225- 244.

<sup>455</sup> *Ivi*, p. 243, nota n. 47.

<sup>456</sup> Cfr. A Braca, *Il Duomo di Salerno, architettura e culture artistiche dal medioevo all'età moderna*, Nocera inferiore, 2003, pp. 110, 187 e 188.



della Zia (...). La seconda moglie fu chiamata Marchesa del Balzo, con cui generò Ruberto, figliuol maschio unico. & tre femene (: ) Caterina, Giouànella, & Agnese.<sup>457</sup>

Si tratta quindi proprio di Ruggero da Sanseverino Conte di Mileto (non Melito, come riporta de Angelis) e Terranova, da cui ebbe un figlio di nome Roberto. Nell'anno di morte di Marquisia (1367) era vescovo proprio un membro della stessa casata<sup>458</sup> (Guglielmo III Sanseverino, 1364-1368). Nulla può confermare però diretti legami di parentela tra il vescovo e la donna. L'interessante ipotesi del Dott. Braca secondo cui l'arcivescovo potrebbe addirittura essere il figlio della contessa<sup>459</sup> va purtroppo esclusa, in quanto (come già detto) Barthélemy ricorda come figlio della contessa solo Roberto<sup>460</sup> menzionato nel 1372 nel testamento dello zio, Giovanni del Balzo. La conferma ce la dà l'Ammirato, il quale sottolinea che con la seconda moglie Ruggero ebbe un solo figlio maschio di nome Roberto.

Il fatto che il sepolcro sia stato adoperato come *vasca di abbeveraggio per i cavalli* sollecita due ipotesi ulteriori: la prima potrebbe farci pensare che il sepolcro non venne mai colmato dal corpo della *comitissa* e restasse inutilizzato, tuttavia Mazza nel '600 sottolinea che esso si trovava nella navatella settentrionale del Duomo e non avrebbe avuto senso tenerlo lì vuoto. Molto più probabile è che il coperchio originario (sostituito oggi da un riempimento ibrido) fosse stato disgiunto dal sepolcro originario e il sepolcro svuotato e riadoperato.

Va inoltre detto che il foro di cui parla Paoletti non è singolo, ma ve ne sono diversi e su più lati.

Sarebbe importante comprendere a questo punto se il coperchio era destinato a rimanere quello originario (cosa poco probabile visto che di sovente i sarcofagi tardo romani venivano reimpiegati come fontane), oppure poteva essere stato scolpito *ex novo* con una statua in bassorilievo della contessa al di sopra di esso, come accadde ad esempio per il sarcofago della prima moglie di Ruggero a San Domenico, Giovanna d'Aquino.

Il caso del Sarcofago di Salerno è importante anche per altre ragioni: si tratta di uno dei rari casi in cui non appare il tipico stemma del Balzo, che si presenta con stella a sedici punte su sfondo rosso, spesso inquartata con le cornette da caccia dei principi d'Orange, bensì è solo quest'ultima a comparire, eppure il cognome della Contessa Marquisia viene esplicitamente detto *de Baucio* e non si fa alcun cenno alla casata degli Orange.

---

<sup>457</sup> Cfr. S. Ammirato, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>458</sup> Cfr. A. Braca, *Sculture trecentesche nel Duomo di Salerno*, in «Rassegna storica salernitana», n. 24, Salerno, 1959, p. 106

<sup>459</sup> Cfr. A. Braca, *Il Duomo...cit.*, pp. 187, 188.

<sup>460</sup> L. Barthélemy, *Op. cit.*, n. 1677.

E' logico pensare che anche il sepolcro in questione fosse in origine policromo, a questo punto dovremmo immaginarci il cornetto da caccia color azzurro/argenteo su fondo giallo, mentre lo stemma dei Sanseverino sarebbe stato dipinto a tinta neutra con la banda orizzontale in rosso. Ma abbiamo un riferimento più che puntuale per ricostruire l'eventuale cromia dello stemma in questione. Ruggero da Sanseverino sposò infatti in prime nozze Giovanna d'Aquino, gli stemmi delle due casate appaiono dipinti in maniera assai dettagliata ai lati della *Mater Omnium* di Roberto d'Oderisio, che si trovava proprio sulla tomba di Giovanna d'Aquino (morta il 6-4-1365) in San Domenico Maggiore; il bordo dello stemma è stato addirittura scolpito, così come la fascia, mentre potrebbe ipotizzarsi che la parte superiore di esso possa essere stata dipinta sul marmo.

Per riscontrare manifatture simili dobbiamo volgere lo sguardo alla scultura funeraria di San Domenico Maggiore dove non sono pochi i casi in cui vengono fatti innestare dei tondi con quel particolare tipo di decorazione dentata e non è affatto improbabile che tali maestranze fossero proprio alle dipendenze dei Sanseverino, in quanto il sistema dei tondi decorati in quella maniera appare quasi un *leitmotiv* in molti sarcofagi della chiesa di san Domenico.

Ruggero morì nel 1376, era quindi ancora vivo alla morte di Marquisia e sarebbe a questo punto doveroso pensare che fu lo stesso Ruggero ad occuparsi della sepoltura di entrambe le mogli.

Il fatto che nel sarcofago vi sia uno stemma del Balzo che non riporta la stella a sedici punte, bensì solo il corno da caccia, conferma che per identificare questo ramo della famiglia veniva anche adoperato il solo corno da caccia e non necessariamente il corno inquartato con la stella, la cosa è confermata anche dal ms. X a 40 della bib. naz. di Napoli, che riporta come stemma del Balzo anche quello appena descritto.

### 3. Gli stemmi con i corni da caccia nel Pontificale di Salerno

Nel Pontificale del museo Diocesano di Salerno (da datarsi tra il 1286 e il 1291, grazie agli stemmi presenti nella prima parte del manoscritto riferibili al Vescovo Filippo Capuano in carica in quegli anni, a partire dal foglio 74 *recto*, appare un nuovo stemma che vede raffigurati due olifanti, mentre il bordo di esso è esattamente identico a quello dei Sanseverino sopra descritto, così come lo vediamo raffigurato sia nel sarcofago di cui ci siamo occupati che nella *Mater Omnium* di Capodimonte; tale scudo sostituirà *definitivamente* il precedente.

Lo stemma dei del Balzo si presenta in modi assai diversi, ma per lo più viene rappresentato con la sola stella a dodici punte (una stella stilizzata che rappresenta la cometa che guidò i magi, da cui l'avo Balthassar riprese il nome<sup>461</sup>) o con la stella inquartata con due olifanti dei principi d'Orange. Tuttavia va sottolineato che il sarcofago sopra descritto rappresenta un'eccezione importante, in quanto per rappresentare Marquisia del Balzo vi è il solo stemma con il corno.

A ciò si aggiunga che, nell'affresco staccato da Casaluce raffigurante una storia del santo Guglielmo di Gellone, di sicura committenza del Balzo, viene raffigurato, sulla sella del cavallo, un cornetto da caccia, mentre non compaiono stelle, anche se è molto probabile che siano andate perse.

E' già stato dimostrato che questi stemmi sono stati inseriti nel manoscritto solo in seguito, molto probabilmente nel Trecento<sup>462</sup>. Va sottolineato innanzitutto che la cromia purpurea che riempie lo stemma appare stinta proprio nel foglio che (richiudendo il manoscritto) si va a sovrapporre ad esso, caso unico, considerando che tale effetto non compare *mai* per le altre miniature e la cosa ci fa comprendere che lo stemma venne quantomeno colorato quando il codice era stato già impaginato e rilegato, a differenza delle altre miniature, che si effettuavano per ovvie ragioni quando i quaderni di fogli erano ancora sciolti. Se poi si osserva il foglio 84 *r.*, ci si rende conto che le uniche parti disegnate sono proprio i due stemmi in questione, dimostrando ancora l'aggiunta di queste singole parti in un momento successivo (non avrebbe avuto senso infatti miniare tutta la pagina lasciando allo stato di disegno solo gli stemmi). Potrebbe a questo punto ipotizzarsi che il manoscritto sia venuto in possesso della famiglia del Balzo in seguito, nel Trecento, e che il membro della famiglia

---

<sup>461</sup> Cfr. Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia*, Napoli, 1875, ristampa anastatica, Bologna, 1965, Vol. II, p. 8.

<sup>462</sup> Cfr. R. Principe, *Analisi codicologiche*, in «Missalis Pontificalis ad usum ecclesiae salernitanae», Napoli, 2006, pp., 6, 7.

(quasi certamente un membro dei del Balzo-Orange, più vicini ai Sanseverino ed alla città di Salerno), abbia voluto imprimere sul codice i propri stemmi. Casi del genere sono tutt'altro che infrequenti, si ricordi quello della cosiddetta Bibbia di Filippo de Haya (ms. 33) della Badia di Cava, codice tardoduecentesco su cui il successivo proprietario, Filippo de Haya, fece apporre i suoi stemmi, per tale disguido la Bibbia venne erroneamente datata all'epoca del proprietario successivo (il primo quarto del Trecento).

Se da un lato gli olifanti potrebbero farci pensare alla famiglia degli Orange-del Balzo (assai vicini agli Angiò per tutto il Trecento), è altrettanto vero che i corni da caccia che identificano questa famiglia sono azzurri su fondo oro.

A darci un'importante conferma è il fatto che, nel recente restauro del codice, sono stati riscontrati due asisi differenti, uno con gesso e bolo e l'altro con gesso e biacca, come si nota da alcuni particolari, il rosso che riempie il nostro stemma è esattamente identico a quello che emerge a tratti sotto la foglia d'oro in molte parti del manoscritto, è chiaro che, trovandosi il codice in uno stadio di incompiutezza, lo scudo era stato riempito con la sola preparazione ed attendeva di essere coperto d'oro (il fondo giallo dello stemma dei del Balzo), mentre i cornetti da caccia restano senza colore, ma a questo punto non è affatto improbabile che fossero destinati ad esser tinti d'azzurro, visto che, come emerge da altre pagine, l'oro era il primo colore che riempiva le parti disegnate.

#### 4. I del Balzo-Orsini: un nuovo frammento della lastra di Santa Maria Jacobi in Nola

Nella chiesa nolana di Santa Maria Jacobi,<sup>463</sup> esiste una lastra marmorea, mutila sul lato superiore destro, che riporta la seguente iscrizione:

*ANNO DOMINI M CCC LI [...]*  
*MAGNIFICUS DOMINUS NICOLA [...]*  
*RSI NOLANUS ET PALATIN [...]*  
*ERI FECIT HOC DORMITO [...]*  
*DEI ET EIUS GENITRICIS AC BEA [...]*  
*ACOBI ET BEAT(A)E CLAR(A)E VIR [...]*  
*O A(N)IMA MAGNIFIC(A)E COMITISS(A)E [...]*  
*VE DE BAUTIO MATRIS SU*

La lastra riporta tre stemmi sulla parte inferiore, chiaramente identificabili: lo stemma orsini (a sinistra), lo stemma del Balzo - Orange (al centro) e lo stemma Sabrano a destra.

dall'epigrafe frammentaria si evince che si tratta di un'iscrizione votiva che celebra la dedica di un *dormitorium* in onore di Sveva del Balzo da parte del figlio Nicola Orsini, Sveva era infatti moglie di Roberto Orsini, nonché sorella di Raimondo del Balzo.

Non sappiamo quale sia l'anno preciso in cui venne fondato il complesso, ma sappiamo che il monastero di Santa Maria Jacobi viene menzionato in numerosi documenti dell'Archivio diocesano di Nola, a partire dal 1330.<sup>464</sup>

La data in questione (sicuramente posteriore al 1351 e anteriore al 1359, come non mancò di notare il Filangieri, che tentò anche una ricostruzione dell'epigrafe),<sup>465</sup> non può quindi riferirsi alla fondazione del convento, ma dev'essere vista come l'anno in cui il figlio dedicò un *dormitorium* in onore della madre defunta.

La chiesa nolana si presenta a doppia altezza, con un coro sul piano nobile che affaccia sull'abside. La lastra in questione è oggi esposta sulla parete sud del coro della chiesa, tuttavia, tra i numerosi frammenti lapidei, m'è stato possibile rinvenire un frammento (ad oggi inedito) che completa quasi del tutto l'iscrizione mutila e ne rende agevole ricostruirne i pochi caratteri ancora mancanti.

L'iscrizione, integrata dal frammento mancante (in caratteri sottolineati), è la seguente:

---

<sup>463</sup> Tra i contributi sulla chiesa in questione:

<sup>464</sup> cfr. i documenti trascritti da CARMELA BONAGURO, 1997, Appendice documentaria.

<sup>465</sup> FILANGIERI

*ANNO DOMINI M CCC LIIII, XIII IND  
MAGNIFICUS DOMINUS NICOLAUS DE FILI[IS U]  
RSI NOLANUS ET PALATINUS COME[S FI]  
ERI FECIT HOC DORMITORIUM AD [HONOREM]  
DEI ET EIUS GENITRICIS AC BEATE [MARI(A)E J]  
ACOB I ET BEAT(A)E CLAR(A)E VIR[GINIS PR]  
O A(N)IMA MAGNIFIC(A)E COMITISS(A)E [SUE]  
VE DE BAUTIO MATRIS SU[(A)E]*

L'aggiunta importante è costituita dalla data, essa è certamente il 1355,<sup>466</sup> è inoltre chiaro che il riferimento non era a San Giacomo (come indicato a suo tempo dal Filangieri), bensì a *Mariae Jacobi* (per l'appunto madre di Giacomo Maggiore), santa a cui venne dedicata la chiesa.

I tre stemmi in basso si riferiscono ovviamente al marito di Sveva el Balzo (Roberto Orsini, il cui sepolcro attualmente si trova nella chiesa nolana di San Biagio, già San Francesco), alla famiglia della defunta, e alla famiglia della moglie del committente: Sabrano.

---

<sup>466</sup> L'unica incertezza proviene dal fatto che l'indizione per tale data dovrebbe essere l'ottava, non la tredicesima, ma non è improbabile che lo scalpellino abbia trascritto il carattere V erroneamente come X. in merito alle corrispondenze tra anno e indizioni cfr. ALESSANDRO PRATESI, 1987 e ADRIANO CAPPELLI, 1998.

## 5. I del Balzo di Avella a San Lorenzo Maggiore

### 5.1 Lo stato attuale: un'unica testimonianza

Nella chiesa di San Lorenzo, sulla parete d'altare della seconda cappella del deambulatorio, sono affissi due frammenti (oggi disgiunti, ma in origine dovevano essere un tutt'uno) che in principio costituivano la parte frontale di un sarcofago.

La lastra è scandita da tre clipei, tra cui si innestano tondi di raccordo di più ridotte dimensioni. Essa presenta un'iconografia piuttosto canonica ed assai diffusa: sul frammento sinistro ritroviamo un santo di identificazione non certa (forse un San Giovanni Evangelista, anche se quest'ultimo viene solitamente raffigurato imberbe e di giovane aspetto) rappresentato con un libro aperto tra le mani; l'altro frammento presenta invece la Madonna col Bambino e, sulla parte destra, san Francesco in atto di mostrare le stigmate. La Vergine tiene un fiore nella mano destra, mentre con il braccio sinistro sostiene il Bambino benedicente. Negli spazi di risulta, tra i clipei, sono scolpite due coppie di cherubini. I restanti spazi di risulta, agli angoli, sono riempiti da motivi floreali. I clipei minori dovevano contenere, molto probabilmente, gli stemmi del defunto realizzati a mosaico. È in ogni caso certo che tali vuoti dovevano essere colmati da una decorazione musiva; tale ipotesi è suffragata dal fatto che il fondo di suddetti clipei è scabro, quindi predisposto per una decorazione di questo tipo. Stesso discorso va applicato alle superfici che fanno da sfondo ai tre santi scolpiti sulla lastra.

Su tre dei quattro bordi corre un'iscrizione:

- Sul bordo superiore: *Domini, nec non et Ceccarella eiusdem Berterandi filia, qui Berterandus obiit anno Domini MCCCXXXVI, die XVII mensis Augusti IIII indictionis*
- Sul bordo inferiore: *et Franciscus obiit die XXV mensis Iulii sequentis V indictionis, et Ceccarella obiit anno Domini MCCCXLVI, die (...) mensis (...) primae indictionis, cuius animae re*
- Sul bordo destro: *obiit anno Domini MCCCXXXVI, die XX*
- l'iscrizione sul bordo destro è andata probabilmente dispersa (probabilmente proseguiva la parte finale dell'iscrizione: *[quiescant in pace amen]*)

La critica ha giustamente ricondotto questi due frammenti alla famiglia del Balzo,<sup>467</sup> il primo ad identificarla fu, nel 1884, Gaetano Filangieri, il quale ricorda che il frammento venne ritrovato durante alcuni lavori di restauro (degli anni '80 dell'Ottocento) nella "Cappella Barrile", ovvero la quarta cappella radiale a partire dal lato destro del deambulatorio.<sup>468</sup> Filangieri ricollegò giustamente l'iscrizione mutila a quella riportata per intero da Cesare d'Engenio Caracciolo.<sup>469</sup>

Il Filangieri non riporta le iscrizioni, tuttavia un raffronto mi pare importante in quanto, confrontandole, emerge un primo particolare anomalo. Riporto per intero il passo di nostro interesse trascritto da Cesare d'Engenio Caracciolo nel 1623:

"Nella Cappella della famiglia del Balzo:

*Hic iacent spectabiles Iuvenes Bertrandus, et Franciscus de Baucio fratres, filii viri magnifici Domini Amelii de Baucio Avellarum Dni; nec non et Ceccarella eiusdem Bertrandi Filia, qui Bertrandus obiit Anno Domini 1337. die 17. mensis Augusti 4. Ind. et Franciscus obiit die 25. mensis Iulij sequentis 5. Ind et Ceccarella obiit Anno Domini 1346. die mens. I. Indict.*"<sup>470</sup>

A parte l'errore di un anno (1337 invece di 1336), l'iscrizione completa ci fornisce alcune informazioni importanti. Si tratta di una tomba in cui erano seppellite tre persone: Bertrando del Balzo e Francesco del Balzo (fratelli e figli di Amelio del Balzo) oltre a Ceccarella del Balzo (figlia a sua volta di uno dei suddetti fratelli: Bertrando).

---

<sup>467</sup> Riferimenti ed accenni al pezzo sono stati fatti (di recete) nei seguenti scritti: Giovanni Recupido, *San Lorenzo Maggiore nella sua storia gloriosa*, Ravello, Luce Serafica, 1937, p. 40; Benito De Sivo, *Chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli*, Napoli, Tipografia Raulo, 1969, p. 40; Raffaele Mormone (a cura di), *Sculture trecentesche in San Lorenzo Maggiore a Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1973, p. 38; Francesco Negri Arnoldi, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, in «Bollettino d'Arte», 68, 1983, pp. 23, 26; Nicolas Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, Munchen, Deutscher Verlag, 2001, p. 492.

<sup>468</sup> Si pensava che la Cappella Barrile fosse la sesta del deambulatorio (a partire da destra), in merito cfr. Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, The Rome university press, 1969/1969, pp. 210-211. In un primo momento l'autore degli affreschi presenti in questa cappella era stato identificato con Antonio Speziario Cavaretto. Tale personaggio compare però in un documento del 1 aprile 1331 come "Antonio de Draguniano speziale, gavarrecto del Castelnuovo di Napoli", dunque un semplice "vicecastellano". Per la corretta identificazione cfr. Francesco Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 62, 1992, pp. 55-56. Da parte sua, Gaetano Filangieri, si è sempre correttamente riferito alla quarta cappella.

<sup>469</sup> Cfr. Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1884 (ristampa del 1991), Vol. II, pp. 176, 177, 178. Filangieri sottolinea come questa lastra fosse rinvenuta assieme ad un "altro frammento trovato egualmente nella stessa cappella, e rappresentante in bassorilievo la immagine di N. S. G. C., facente parte di qualche frontale di sepolcro. È lavoro del XIV secolo", tuttavia non ho potuto rintracciare quest'ultimo frammento di cui parla il Filangieri, cit., p. 177.

<sup>470</sup> Cesare D'Engenio Caracciolo *Napoli Sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 111.



La prima considerazione da farsi è che, attualmente, manca la prima parte dell'iscrizione (che possiamo ricavare dal d'Engenio):

*Hic iacent spectabiles Iuvenes Bertrandus, et Franciscus de Baucio fratres, filii viri magnifici Domini Amelii de Baucio Avellarum*

Non credo sia difficile ipotizzare l'ubicazione di questa parte dell'iscrizione. Considerandone la lunghezza possiamo tranquillamente ipotizzare che la tomba in questione non fosse in principio dotata di dado marmoreo, in quanto la frase perduta è di lunghezza troppo esigua per occupare una porzione così considerevole di spazio. Le tombe fornite di dado (tipologia diffusa peraltro nella seconda metà del secolo) vedono (nella maggior parte dei casi) l'iscrizione posta proprio su di esso.<sup>471</sup>

Uno spunto ce lo fornisce un sepolcro che è già stato menzionato in precedenza, si tratta della tomba di Francesco della Ratta, oggi sita nel transetto sinistro della cattedrale di Casertavecchia. La tomba in questione vede infatti iniziare l'epigrafe sul bordo su cui giace il *gisant*; tale bordo fa spesso corpo unico con lo stesso *gisant*, ed è un elemento che risulta invece disgiunto rispetto alla fronte del sarcofago.<sup>472</sup>

E' quindi probabile che il *gisant* fosse posto direttamente al di sopra del sarcofago e che il dado fosse assente; d'altronde la qualità oggettivamente non troppo alta della lastra ci fa presumere il modello di un monumento assai più modesto rispetto ai casi, visti in precedenza, di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia (il cui rapporto familiare con i membri della famiglia del Balzo di Alessano non è ancora ben chiaro alla letteratura storico-artistica), imponendo già a prima vista un sarcofago senza alcuna pretenziosità iconografica e con un risultato che esce tranquillamente dai ranghi degli intenti estetici ben precisi ed entra perlopiù nel concetto di "industria".

D'altronde, così come in Santa Chiara gli esempi tineschi a cui si rifacevano le tombe dei del Balzo erano quelli di Carlo di Calabria e Maria di Valois, in San Lorenzo (oltre due decenni prima) questo sarcofago ha come punto di riferimento la tomba di Caterina d'Austria di Tino di Camaino; in questo monumento manca per l'appunto il dado su cui v'era l'iscrizione. La stessa struttura della nostra lastra richiama in parte quella di Caterina d'Austria, con la presenza del San Francesco con le braccia spiegate per mostrare le stigmate, decentrato sulla

---

<sup>471</sup> Si ricordino i casi di Raimondo del Balzo ed Isabella d'Apia, oltre a quello di Agnese e Clemenza di Durazzo, e di Maria d'Angiò (Napoli, Santa Chiara). Tra le eccezioni si segnalino quantomeno l'esempio del sepolcro di Roberto di Artois e Giovanna di Durazzo (Napoli, San Lorenzo Maggiore).

<sup>472</sup> Sulla tomba di Francesco della Ratta cfr. Mario d'Onofrio, *La Cattedrale di Caserta Vecchia*, Roma, Editalia, 1993, pp. 152-155.

destra nel nostro caso, mentre in posizione centrale nell'esempio tinesco (di ben altra qualità).<sup>473</sup>

Oltre ad una considerazione di tipo strutturale va posto un problema di tipo filologico: c'è una parte dell'iscrizione (esattamente quella sul bordo sinistro) che non solo non combacia con quella riportata dal d'Engenio, ma è assai difficilmente collocabile all'interno dell'intera iscrizione:

- *obiit anno Domini MCCCXXXVI, die XI, o XV* (sul bordo destro).

Tale data, infatti, coincide con l'anno di morte di Bertrando del Balzo, ma non può riferirsi ad esso per due ragioni: il giorno sembrerebbe diverso (resta chiaramente leggibile solo la cifra "X", lasciando però intravedere il frammento di un'altra cifra che sembrerebbe "T"; pur volendo intendere il frammentino rimanente come l'inizio di un "V" (cosa che non sembrerebbe tale) non avrebbe senso ripetere una data che è appena stata enunciata sulla parte superiore, peraltro tuttora *in situ*.

Nicolas Bock menziona la cappella in questione, ma non tocca il problema nello specifico, si limita a riportare l'iscrizione, e lo fa in modo seguente:

Familie der del Balzo, † 1336 / 1346, San Lorenzo Maggiore.

[HIC IACENT SPECTABILES IUVENES BERTRANDUS ET FRANCISCUS DE BAUCIO FRATRES FILII VIRI MAGNIFICI DOMINI AMELLI DE BAUCIO] D(omi)Ni N(ec) N(on) E(t) CEC(c)ARELLA EI(us)D(em) BERTRA(n)DI FILIA Q(ui) BE(r)TERAND(u)S OBIIT AN(n)O D(omi)NI MCCCXXXVI DIE XVII ME(n)S(is) A(u)GVSTI IIII I(n)D(ictionis) / OBIIT ANNO D(omi)NI MCCCXXXVI DIE X / ET FRA(n)CISCUS OBIIT DIE XXII ME(n)S(is) IULII SEQUE(n)TIS V I(n)D(ictionis) (et) CE(c)CARELLA OBIIT AN(n)O D(omi)NI MCCCXLVI DIE ME(n)S(is) P(rime) I(n)D(ictionis) CVI(us) A(n)I(m)E RE(quiescat in pace amen)<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> Nel sepolcro di Caterina d'Austria le parti musive non sono contestuali al monumento, ma frutto di un restauro più tardo.

<sup>474</sup> Nicolas Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)* cit., p. 492.

Tuttavia mi pare che la ripetizione della data continui a non funzionare, pur posta in questo modo, avremmo infatti quattro date di morte e tre defunti. A questo punto sembrano esserci due sole ipotesi plausibili:

- si tratta di un quarto membro della famiglia, il cui nome probabilmente era sul lato destro oggi mutilo.

- si tratterebbe di un errore del trascrittore: considerando che il d'Engenio non ha minimamente tenuto in considerazione la data riportata sul lato sinistro è infatti probabile che l'abbia ritenuta tale, considerando che il d'Engenio ha trascritto l'iscrizione quando il monumento era ancora *in situ* sembra l'ipotesi più plausibile.

Non mi sembra che i pochi che si sono occupati di questa lastra abbiano contestualizzato i personaggi che vi erano deposti. Lo stesso Filangieri, mentre da un lato sembra essere molto preciso nel delineare i discendenti del ramo in questione (ma solo quelli del XVI secolo, riportando quanto scritto dal de Lellis), non colloca i defunti in alcun contesto.

Abbiamo tuttavia elementi a sufficienza per integrare il ramo familiare a cui essi appartenevano, oltretutto il ramo in questione è il medesimo di cui ci siamo occupati finora nello specifico: il ramo di Courtheson-Soletto, lo stesso a cui appartiene Raimondo del Balzo conte di Soletto.

A partire dal 1651 troviamo informazioni sul nostro Amelio del Balzo, già in Scipione Ammirato, il quale scrive: “Comunque ciò sia, di un figliuolo di Beltramo signor di Berra (Berré) nascono il secondo Beltramo et Ramondo, et se io non mi inganno Amelio, ancor egli cognominato signor di Berra. Di Amelio appariscono molte scritture, et l'anno 1317, a' 28 di luglio, lo trovo vicario del Re in Firenze, et poi capitano di guarra de' fiorentini (...). Ebbe costui per moglie Francesca d'Anella (Avella) et fu signor d'Anella, di Saponara e della baronia di Castello a Mare, di Brutù, et d'altri luoghi, et essendogli premorto il suo primogenito Bertrando, et di lui restatogli una nipote detta Ceccherella, ottiene il privilegio l'anno 1343 che, dove la Ceccherella li morisse senza eredi, le lor castella si potessero partire tra lor due figliuole: Giovanna contessa di Santo Angelo, et Caterina, la quale, per quello che io stimo, fu poi moglie di Matteo di Celano.”<sup>475</sup>

da questa scrittura ricaviamo diverse informazioni:

---

<sup>475</sup> Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane, parte seconda*, Firenze, Amadore Maffi da Furlì, 1651, p. 237.

Amelio del Balzo (padre dei due figli defunti menzionati sulla nostra iscrizione) viene detto sulla lapide “signore di Avella” perché sposò Francesca di Avella. Viene inoltre ricordato che egli fu figlio di Bertrando (II) del Balzo († 1305) e fratello di Bertrando (III) del Balzo (figlio del primo e morto nel 1332).

Già da queste prime informazioni riesce più facile una contestualizzazione precisa all'interno del ramo familiare. Amelio del Balzo, essendo figlio di Bertrando II e fratello di Bertrando III, era anche fratello di Ugone del Balzo Conte di Soletto, e quindi zio di primo grado di Raimondo del Balzo conte di Soletto (marito di Isabella d'Apia).

Ammirato non nomina Francesco, il secondogenito di Amelio, in quanto nel 1343 doveva essere anch'egli già morto (dalla lapide sappiamo che dovette morire nel 1338, un anno dopo la morte del fratello maggiore), da Scipione Ammirato deduciamo però che da Amelio non nacquero solo i due figli maschi menzionati sulla lapide, bensì altre due figlie femmine: Giovanna del Balzo contessa di Sant'Angelo e Caterina del Balzo (moglie di Matteo da Celano). Pare inoltre che lo stesso Amelio dovette preoccuparsi di poter offrire la propria eredità alle sue figlie femmine anziché a Ceccarella (della quale Amelio era nonno, in quanto essa era figlia del suo primogenito).

Ulteriori notizie ci vengono fornite nel 1641 da Ferrante della Marra,<sup>476</sup> il quale offre altri agganci per ricostruire il suddetto ramo familiare: riporta infatti un documento che vede Amelio del Balzo e Giovanni Teodino Fratelli.<sup>477</sup> Riporta un altro documento in cui Amelio del Balzo viene detto capitano generale del Re Roberto, prima in Principato Citra, poi in terra di Bari.<sup>478</sup> Egli possedette varie terre per concessione di Carlo II (tra cui Alessano) e, “per le ragioni di Fancesca sua moglie, figliuola di Rinaldo di Avella – grande ammirante del Regno – fu signore di Avella, di Castello a Mare e della Saponara”.

Da della Marra apprendiamo inoltre che Francesca di Avella era secondogenita di Rinaldo d'Avella e Francesca di Gesualdo, ma a quanto pare la primogenita, Margherita, morì senza avere figli<sup>479</sup> “onde Francesca, sua sorella, ad Amelio del Balzo portò finalmente lo stato paterno”.<sup>480</sup>

---

<sup>476</sup> Ferrante della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne' seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641, p. 84.

<sup>477</sup> 1334. 1335. c. 119. Per il resto fa una serie di congetture che, alla luce degli ultimi studi araldici (cfr. soprattutto Antonello del Balzo di Presenzano, *A l'asar Bautezar! I del Balzo ed il loro tempo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2003) risultano inesatte, tuttavia il documento che attesta la parentela con Giovanni Teodino è giustamente interpretato.

<sup>478</sup> Cassa A, fasc. 26 e 46. etc.

<sup>479</sup> Margherita di Avella si sposò due volte ma non diede figli “né a Roggero, primogenito di Tommaso da Sanseverino conte di Marsico, suo secondo marito; né a Filippo Stendardo, rimogenito di Goglielmo gran contestabile del Regno, che fu il primo.” Ferrante della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne' seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra* cit., p. 84.

<sup>480</sup> *Ivi*, p. 84.

A differenza di Ammirato, Della Marra nomina anche il secondogenito di Bertrando: “Ma ad Amelio succedette Bertrando suo primogenito, perciocché egli hebbe un altro figliuolo detto Francesco<sup>481</sup> di cui non rimasero figliuoli, e due femmine: Giovanna,<sup>482</sup> maritata a Nicolò di Gianvilla conte di Sant’Angelo; e Caterina<sup>483</sup> a Goglielmo di Scotto, e, vedova di lui, a Matteo di Celano.”

Abbiamo quindi ulteriori informazioni su tutti questi membri della famiglia che integrano pesantemente l’iscrizione frammentaria della nostra lastra. Tra l’altro la maggior parte delle affermazioni di Ferrante della Marra sono suggellate dalle sigle dei documenti di cui egli si serviva per attestare tutte le parentele. Sappiamo infine che “Bertrando, figliuolo di Amelio, fu, in vita del padre, balio e viceré per re Roberto nel Principato di Acaia,<sup>484</sup> e per lo medesimo re, nella guerra di Toscana, hebbe il carico di gran capitan generale della cavalleria.”

A proposito del nostro Bertrando mi sembra importante riportare quest’intero passo di Ferrante della Marra:

“Scrive Giovanni Villano che, trovandosi re Roberto obligato d’aiutar contra l’imperator Federico i fiorentini per gli patti che erano fra loro, e per lo solde che essi pagavano di duecentomila fiorini l’anno al Duca di Calabria (*Amelio del Balzo*), elesse di mandar, invece del Duca, suo figliuolo, Bertrando, ch’egli chiama M. Beltramone del Balzo<sup>485</sup> e dice che ’l giorno d’ogni santo del 1328 arrivò in Fiorenza con cinquecento cavalieri; che i fiorentini si trovarono altrettanto contenti della sua venuta, come se fosse venuto il Duca di Calabria stesso. Egli fu Bertrando, creato<sup>486</sup> da Re Roberto maresciallo del Regno, e premiato<sup>487</sup> d’una pensione perpetua di trecentonovanta oncie d’oro l’anno.”<sup>488</sup>

Della Marra continua illustrando anche la discendenza di Giovanni Teodino (fratello di Amelio) che, per ragioni di brevità, non riporto.

Le informazioni biografiche sui defunti non sono poche. Filiberto Campanile non aggiunge molto; nella terza edizione del 1680 nomina tutti e quattro i figli di Amelio del Balzo e, a proposito del primogenito Bertrando, scrive:

---

<sup>481</sup> 1341. 1345. a c. 243.

<sup>482</sup> 1327. A. 72.

<sup>483</sup> 1343 D. 63.

<sup>484</sup> Cassa G. fasc. 52.

<sup>485</sup> Giovanni Villani nell’*Istor. fiorentina*, a car. 598.

<sup>486</sup> 1313, a car. 18. e 34

<sup>487</sup> fasc. D. D. D. a car. 20.

<sup>488</sup> Ferrante della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne’ seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra* cit., pp. 84, 85.

“Bertrando, primogenito d’Amelio, tolse per moglie Caterina d’Alneto contessa d’Alessano, nata per quanto crediamo da Gerardo d’Alneto e da Isabella del Balzo, e di lei generò, per quanto appare, una sola figliuola chiamata Ceccarella. Morì egli nell’anno 1336, e fu seppellito nella medesima chiesa di San Lorenzo e, per esser morto in vita de’ suoi genitori, non poté giungere ad essere signore di terra alcuna. Laonde la contessa Catarina sua moglie, rimasta vedova di lui, si rimaritò a Francesco della Ratta conte di Caserta. E la contessa Giovanna, e Caterina del Balzo sua sorella, nell’anno 1345 ottennero dalla regina Giovanna che, morendo Ceccarella lor nipote senza figlioli, dovessero succedere esse come secondogenite d’Amelio del Balzo e di Francesca d’Avella, il che avvenne nel seguente anno 1346, che morì Ceccarella e fu sepolta nel medesimo tumulo ove era stato sepolto Bertrando suo padre, e Francesco suo zio, in San Lorenzo.”<sup>489</sup>

Campanile aggiunge diverse nuove informazioni, soprattutto sulla moglie di Bertrando del Balzo, Caterina d’Alneto – o d’Aulnay – che a quanto pare sposò poi Francesco della Ratta,<sup>490</sup> vedovo a sua volta di Beatrice del Balzo, sorella del nostro Raimondo conte di Soletto, ma soprattutto ricorda i tumuli di San Lorenzo.

È altresì probabile che, all’interno dei due tondi più piccoli (oggi abrasì) che si incuneano tra i clipei della lastra, dovevano essere presenti da un lato il solo stemma del Balzo (la stella a sedici punte), dall’altro lo stemma del Balzo inquartato con quello d’Aulnay, va in ogni caso considerato che dei tre defunti due non si sposarono, mentre il terzo era sposato con una d’Aulnay.

In proposito Campanile non ricorda ulteriori membri della famiglia seppelliti all’interno di questo tumulo, oltre i tre che sono citati nell’iscrizione, quindi (tornando al problema della data in eccesso sul lato destro della lastra) siamo propensi a pensare che si tratti di un errore o ad un ripensamento dello scalpellino che dovette riportare l’iscrizione sul sepolcro.

---

<sup>489</sup> Filiberto Campanile, *Dell’armi, ovvero insegne dei nobili scritte dal signor Filiberto Campanile ove sono i discorsi d’alcune famiglie, così spente, come vive del Regno di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Antonio Gramignani, 1680 (terza edizione), p. 134, 135.

<sup>490</sup> In proposito scrive Matteo Camera: “Morto Bertrando senza prole mascolina, Caterina d’Aulnay si rimaritò ben per tempo con Francesco de la Rath conte di Caserta. Questo matrimonio produsse in seguito una fiera guerra tra costui e ‘l conte Gualtieri da Brenna duca di Atene, che si era impossessato della città di Alessano in terra d’Otranto, sulla quale vi vantava legittimo diritto esso conte di Caserta, per ragione dotale di sua moglie Caterina. Durò detta guerra intestina per parecchi anni in terra d’Otranto, fino a tanto che Ludovico di Taranto e Giovanna I, sua moglie, interponendosi fra l’uno e l’altro contendente, ordinarono «che in luogo di Alessano si concedesse al conte de la Rath la città di Potenza in Basilicata, che si possedeva per prima dall’imperatore (titolare di Costantinopoli) Roberto principe di Taranto, sino a tanto, che se gli consegnasse competente scambio in luogo di detta città di Alessano»” (MS.). Matteo Camera, *Annali delle due Sicilie, dall’origine e fondazione della monarchia, fino a tutto il Regno dell’augusto sovrano Carlo III di Borbone*, Napoli, dalla Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1860. p. 429.

Campanile offre inoltre preziose informazioni sulla presenza di tombe di altri membri della famiglia del Balzo in San Lorenzo, le riporta però non all'interno del paragrafo dedicato alla famiglia del Balzo, bensì in quello dedicato alla famiglia d'Avella e, scrivendo della moglie di Amelio e di sua sorella, dice:

“Fu Margarita maritata al cavalier Filippo Stendardo, e Francesca ad Amelio del Balzo, da cui discesero poscia i conti d'Alessano, come altrove dimostreremo. Margarita, come primogenita, soccedette, dopo la morte di Rinaldo suo padre, a tutti i beni di colui, ma per essere ella poscia morta senza figliuoli, rimase signor d'Avella – e di tutti gli altri beni di Rinaldo – Amelio marito di Francesca, il quale, morendo nell'anno di nostra salute 1351, fu seppellito nella chiesa di San Lorenzo di Napoli, ove nel suo monumento si leggono le seguenti parole:

*Hic requiescit Corpus Magnifici Viri Domini Amelij de Baucio, baroniæ Avellarum Domini, qui obiit anno Domini 1351.*

Et in quello di Francesca, nel medesimo luoco:

*Hic jacet corpus magnificæ dominæ Franciscæ de Avella, &Baroniæ Avellarum Dominae, relictæ quondam Magnifici Viri Amelij de Baucio , quæ obiit anno domini 1371.”*<sup>491</sup>

Si tratta di importanti testimonianze che ci informano della presenza di almeno altre due tombe, di Amelio del Balzo e Francesca di Avella, marito e moglie, ma soprattutto genitori dei tre membri della famiglia seppelliti nel sepolcro composto dalla lastra frammentaria da cui siamo partiti.

Non mancherei di aggiungere altre importanti notizie sui membri sopra citati.

Amelio del Balzo viene menzionato due volte all'interno del *Chronicon Siculum incerti authoris* (importante cronaca compilata da un autore anonimo nella seconda metà del XIV secolo), in cui viene scritto:

---

<sup>491</sup> Filiberto Campanile, *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili* cit., p. 184.

“[Anno domini MCCCXXXVIII] (...) Et predicto die predictus Carolus Martellus et do(mi?)na Iohanna positi fuerunt in Castrum Ovi, ubi gudernabantur per dominum Amelium de Bautio et certos milites et domicellos pro parte domine regine et ducis Duratii.”<sup>492</sup>

L'altra scrittura del *Chronicon* esplica che ad Amelio venne affidato il Castel dell'Ovo:

“Eodem anno [MCCCXLVIII] die XVIII eiusdem mensis [Ianuarii] dominus Amelius de Bautio, qui custodiebat dominum Carolum Martellum, assignaverunt eum Comiti Ciccono Ungaro cum recipienti pro parte regis Ungarie, et assignaverunt ei eciam Castrum Ovi.”<sup>493</sup>

Sembra quindi chiaro che Amelio dovette essere castellano di Castel dell'Ovo negli anni '40 (dopo la morte di Re Roberto).

Un estratto importante per renderci conto della grande quantità di feudi posseduta da Amelio del Balzo ce lo riporta Matteo Camera:

“Bertrando era stato congiunto in matrimonio nel 1333 con la damigella Caterina de Alneto (de Aulnay) figlia di Gerardo conte di Alessano, e di Giacoma del Bosco,<sup>494</sup> reditiera di ricche possessioni in Francia per parte di Gerardo di lei padre; figlio di Raoul o sia Rodolfo d'Aulnay, milite e feudatario in Terra di Otranto. Bertrando fu l'ultimo discendente di Amelio del Balzo (de Baux) della linea trasversale dei de Balzo antichi visconti di Marsiglia, e signori di Berré, di Mairargue e d'Istres nella Francia. Il quale, ebbe altresì a possedere copiosi feudi nel Reame di Napoli, che alla di lui morte vennero da esso Bertrando reditati; leggendosi nel quaderno feudale, vivendo re Roberto: «A magnifico domino Amelio de Baucio domino baroniarum Avelle et Castri maris de bruca (ant. Velia) tam pro se, quam pro parte dominae Franciscae de Avellis uxoris suae et domine Catherinae de Alneto uxoris Bertrandi filij sui, videlicet pro baronia Avellarum consistente in castro Avellarum, casalibus Pontis Mignani, Comillani, Sirignani, et medietate Baiani. Baronia castri maris de bruca consistente in castris Cathonae Turricellae et casalibus Syae (Ascea). Terrae durae, Zenci, et medietate Aquevellae sub servitio militum quatuor de feudo antiquo; pro castro Saponariae sub servitio unius militis,

---

<sup>492</sup> *Chronicon Siculum incerti authoris ex inedito codice ottoboniano vaticano*, (originale della seconda metà del XIV sec.) a cura di Josephi de Blasis, Napoli, ex regio typographeo Francisci Giannini & fil., 1887, p. 10, nota 3. In nota viene specificato che forse il decennio è quello successivo (1347).

<sup>493</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>494</sup> Giacoma del Bosco, rimasta vedova di Gerardo de Aulnay, passò a seconde nozze con Roberto Sanseverino Milite, il quale trattò il matrimonio della suddetta Caterina sua figliastra, con Bertrando del Balzo: “Robertus de Sancto Severino miles familiaris agit de matrimonium inter Beltrandum de Baucio Amelij de Baucio filium, et Catherinellam de Alneto filiam quondam Jacobae de Bosco consortis dicti Roberti” – ex regest. an. 1233 – 1334 fit. D. fol. 240 v.



casale Venticani, Porticulae, Casa Munditij, Plazarij, Casali novo, Ferrario, Pappa ciceri, Casali Capitis montis et S. Georgij sub servitio unius militis. Pro castro Petrae Scarininae sub servilio militis unius, quae tenet pro parte uxoris suae. Pro Alexano sub servitio militum duo. Castro Brundusij de Montanea sub servitio militis unius et medii, Castro Ansiae sub servitio militis unius, et medietate fontane farae sub servitio dimidij militis, quae tenet pro parte dictae nurus suae.»<sup>495</sup>

La cittadina di Avella, feudo con cui molto dovettero avere a che fare i personaggi sopra ricordati, in quanto nell'iscrizione trascritta dal d'Engenio vengono citati proprio come *de Baucio Avellarum*, non conserva testimonianze materiali della presenza della famiglia, al di fuori del Castello di Avella (attualmente in fase di restauro), che però si presenta alquanto diruto nonostante conservi un'estesa cinta muraria ed un mastio.

Sulla qualità della lastra non credo si possa dire molto, come si è già scritto sopra si tratta di un prodotto di livello medio nel panorama post-tinesco a ridosso della metà del secolo.

Tuttavia credo sia da porre quantomeno in rilievo una forte affinità stilistica con un'altra lastra proveniente ancora da San Lorenzo.

Si tratta del Monumento sepolcrale di Aurelio Pietro Pignone.

Le affinità stilistiche mi sembrano assai forti, soprattutto per quanto riguarda il clipeo centrale, con la Vergine e il Bambino, anche nelle parti laterali viene espressa la tipologia che caratterizza queste maestranze, soprattutto nelle capigliature a riccioli. Nonostante nella nostra manchino gli angeli laterali della lastra Pignone (alquanto insoliti come iconografia), non è difficile avvicinarne le tipologie ai quattro cherubini che si affollano negli spazi di risulta della nostra lastra; l'affinità si impone nonostante la posa sia differente rispetto agli angeli Pignone, la cui lastra è stata reimpiegata, come esplicano i caratteri dell'iscrizione, in un periodo successivo.<sup>496</sup>

Si trattava evidentemente di una bottega che ritroviamo diverse volte nella basilica di San Lorenzo, in proposito non mancherei un riferimento con la lastra della famiglia Spina (oggi

---

<sup>495</sup> Si tratta di un estratto ex regist. reg. Robertii Ratio Thesauri an. 1336, citato in nota da Matteo Camera, *Annali delle due Sicilie, dall'origine e fondazione della monarchia, fino a tutto il Regno dell'augusto sovrano Carlo III di Borbone* cit., p. 429.

<sup>496</sup> Per una riproduzione cfr. Archivio fotografico di Castel sant'Elmo, Negativo: AFSG, n. 22963 cat. L'Iscrizione originaria è stata abrasa e sostituita da un'iscrizione cinquecentesca: *Aurelius Petri Pignoni filius, pietatis officio, fungens hoc patri bonae memoriae sibi suisque fieri curavit, anno ab humanato Deo MDXVI*. Lo stesso sarcofago non si presenta nel suo assetto originario ma è il frutto di assemblaggio più tardo. Per la segnalazione del sarcofago cfr. Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra* cit., p. 118. Per alcune notizie sulla famiglia si confronti: Carlo De Lellis, *Notizie di diverse famiglie della città e regno di Napoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. X. A. 12, c. 87 r. Cfr. anche: Biagio Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili*, Napoli, Giacomo Raillard, 1691, vol. III, p. 684.

nella terza cappella del deambulatorio) anche se in questo caso la parentela stilistica è meno stretta

Un altro riferimento è da segnalarsi con il sepolcro di Bertrando di Lautrec (†1335) del Museo di Montevergine, in questo caso va segnalata la stessa impaginazione della lastra frontale, con clipei a fondo abraso negli spazi di risulta e angeli al di sopra e al di sotto di questi, stilisticamente non siamo troppo distanti dal nostro caso, ma mi sembra evidente una maggiore finezza tecnica nel caso del sepolcro di Montevergine.<sup>497</sup>

Per quanto riguarda la positura della Madonna col Bambino, una matrice comune dal punto di vista iconografico dovette sicuramente essere un esempio tinesco quale il Trittico Borletti,<sup>498</sup> o (più probabilmente) un esempio disperso, di fruizione pubblica, assai simile ad esso.

Tornando alla famiglia: ricordiamo inoltre che Caterina d'Aulnay era figlia del Signore di Alessano, e che quindi il feudo di Alessano entrò in contatto con questo ramo della famiglia del Balzo sin da questi anni.<sup>499</sup>

A proposito di ciò non mancherei di porre l'attenzione su un pezzo che non ha avuto troppa attenzione da parte della critica: si tratta di un fonte battesimale, oggi in collezione privata di Alessano, la cui unica riproduzione è presente, assieme ad un breve cenno sul pezzo, in uno scritto pubblicato nel 1986, all'interno di un testo di più autori dedicato a studi sulla Puglia.<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Sul sarcofago cfr. soprattutto: Francesco Aceto, *La scultura dall'età romanica al primo rinascimento*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia: il Goleto, Montevergine, Loreto*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1988, p. 85-116. Il sarcofago, oggi nel museo, era originariamente posto nella cappella di fondo della navata destra della chiesa. Abbiamo una descrizione del sepolcro nel 1860: "Questo monumento rappresenta un'urna sostenuta da due leoni, sulla quale giace il Bertrando scolpito alla guerriera, con le mani giunte: nella faccia anteriore dell'urna si veggono in basso rilievo le immagini di S. Chiara e S. Caterina in mezzo alle quali è quella di Nostra Signora di Montevergine circondata da angioletti devotamente atteggiati." Poi prosegue: "Un altro deposito si trova nella parete opposta, ove dorme l'eterno sonno Iokis primogenito di Bertrando. Questo sepolcro è quasi simile al primo ed è ornato anch'esso dalla statua del defunto vestito alla guerriera e distesa in atto di riposare tenendo le mani giunte. Veggonsi pure tre basso rilievi rappresentanti il Salvatore circondato da vari angioletti e da san Pietro e san Paolo". Cfr. Giovanni Zigarelli, *Viaggio storico-artistico al reale santuario di Montevergine*, Napoli, stab. tip. Lista, 1860, pp. 49 e 50.

<sup>498</sup> Sull'opera cfr. Arduino Colasanti, *Tino di Camaino inedito*, in «Bollettino d'arte», 3, 1935, pp. 421-425.

<sup>499</sup> Cfr. Filiberto Campanile, *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili* cit., pp. 134, 135. Dopo la morte di Bertrando (figlio di Amelio) Caterina sposò Francesco della Ratta (conte di Montuoro e di Caserta), in proposito ci ricorda Antonello del Balzo che "La Signoria di Alessano era stata elevata a contea nel 1337, a seguito del matrimonio di Caterina d'Aulnay – signora d'Alessano, vedova dal 1337 di Bertrando del Balzo – con il conte di Caserta, Francesco della Ratta, vedovo a sua volta nel 1336 di Beatrice del Balzo, figlia di Ugone conte di Soletto, al quale la contea venne confiscata dopo che questi si era ribellato al re Roberto." Antonello del Balzo, *A l'asar Bautezar! I del Balzo ed il loro tempo* cit., vol. II, p. 434.

<sup>500</sup> Antonio Caloro, *La prima relazione «ad limina» sulla diocesi di Alessano (29 maggio 1950)*, in *Leucadia – studi e ricerche*, Miggiano, Società di Storia Patria per la Puglia, 1986, pp. 33-45. La stessa riproduzione è stata pubblicata di recente in Francesco Panarelli, *I del Balzo Orsini e gli Enghien*, in *Dal giglio all'orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Congedo Editore, 2006, p. 106, ma senza informazioni sul manufatto.

Nelle poche righe dedicate a questo fonte battesimale viene detto che il pezzo fu trovato casualmente, nel 1985, in casa di un emigrante alessanese. A quanto pare l'opera era "coperta da un piano di marmo e adibita dal proprietario alla banale funzione di tavolo da giardino".<sup>501</sup> Si ipotizza che in origine il fonte si trovasse all'interno della cattedrale, *prope portam maiorem* (ma è un'ipotesi non supportata da alcun dato certo) e che si tratti di un dono di uno dei due vescovi di Alessano appartenenti a questa famiglia, ovvero: Benedetto del Balzo (in carica dal 1465 al 1488) o Giacomo del Balzo (in carica dal 1488 al 1512). Francamente pensare che si tratti di un pezzo del tardo Quattrocento, o addirittura del primo Cinquecento, mi pare ipotesi non da escludere, ma nemmeno da accettare senza riserve. Non c'è molto a cui appigliarsi in senso stilistico, ma non escluderei affatto una matrice trecentesca del pezzo in questione. Purtroppo l'impossibilità di una conoscenza diretta del pezzo (*de visu*) mi impediscono di essere più preciso (non mi è stato possibile capire in quale collezione privata si trovi attualmente l'opera).

La presenza di una mitra vescovile impone effettivamente una committenza del genere, ma spingersi in anni così inoltrati per un manufatto del genere mi pare rischioso, visto che la famiglia del Balzo fu in contatto (proprio con il ramo che si sta trattando) con la città di Alessano fin dalla prima metà del Trecento, non è affatto da escludere una datazione trecentesca del nostro fonte.

Oltre al pezzo in questione va ricondotto a questo ramo familiare un altro manufatto, purtroppo disperso, che doveva avere una certa importanza.

Dobbiamo tornare all'ultima figlia di Amelio del Balzo, Caterina del Balzo, molte delle sue vicende sono facilmente ricostruibili grazie ai documenti: da un documento trascritto dal Louis Barthélemy sappiamo che Caterina dovette sposare Guglielmo Scotto e che il suo dotario viene assegnato sul Castello di San Martino Valle Caudina, alla presenza di diversi testimoni.<sup>502</sup>

Sappiamo inoltre che il primo marito dovette morire già prima del 10-1-1341, e che il possesso del suddetto castello passò alla moglie. In proposito va ricordato un documento in cui Re Roberto d'Angiò "comunica ai giustizieri del Principato Ultra che, per intercessione della regina Sancia, ha concesso alla vedova Caterina de Baucio il possesso e le rendite del Castello di San Martino, che possiede per ragioni dotali."<sup>503</sup>

---

<sup>501</sup> Antonio Caloro, *La prima relazione «ad limina» sulla diocesi di Alessano (29 maggio 1950)* cit., p. 39.

<sup>502</sup> Louis Barthélemy, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux*, Marseille, Barlatier Feissat, 1882, doc. n. 1177.

<sup>503</sup> *Ivi*, doc. n. 1191.

Nel gennaio del 1344, il castello risulta ancora di proprietà della stessa Caterina del Balzo; sarà poi venduto da costei a Giovanni della Leonessa-Cantelmo, che aveva acquistato il feudo dalla regina Sancia il 19 gennaio 1343.<sup>504</sup>

Dopo la morte del primo marito, Caterina del Balzo sposterà, come ricordato dalle fonti, in seconde nozze Matteo da Celano.

In proposito non mancherei di ricordare un documento tratto dal *Codice Diplomatico Barese* che ci dà l'inventario del Tesoro della Cattedrale (datato al 1361), ad un certo punto, all'interno di un lungo elenco di calici, troviamo il seguente oggetto:

*Calix unus de argento cum patena deauratus cum x maltis quatuor ad arma Celano et Baucio cum fellis sex in pomo ponderis libre unius*<sup>505</sup>

Oltre alla descrizione piuttosto dettagliata, è importante che nel documento venga specificata la presenza di armi sia dei Celano che dei del Balzo.

Non essendo noti altri casi di matrimoni tra queste due famiglie (ed essendo l'inventario redatto nel 1361), siamo propensi a credere che il pezzo in questione fosse commissionato proprio da Matteo da Celano e Caterina del Balzo e donato, evidentemente, alla Cattedrale di San Nicola.

Purtroppo è noto che il tesoro della Cattedrale di Bari è andato disperso, quindi è quasi certo che non si potrà andare oltre questa breve (anche se relativamente dettagliata) descrizione.<sup>506</sup>

## **5.2 La collocazione originaria della lastra**

Quanto detto sopra in merito alla lastra di cui si è parlato – ed in merito alle altre tombe della famiglia del Balzo che (come vedremo) erano presenti nella basilica di San Lorenzo Maggiore – va integrato con altre informazioni che ci fornisce il d'Engenio. Grazie a costui (e poi anche grazie alle conferme del de Lellis) è infatti possibile essere certi sul luogo di provenienza del pezzo in questione.

---

<sup>504</sup> Il castello di San Martino Valle Caudina non presenta più tracce della sua antica fondazione, in quanto interamente ricostruito in secoli più tardi. Cfr. Costantino Fucci, *San Martino di Valle Caudina: dalle origini al 1860*, Napoli, Graziano, 1927, pp. 18, 19.

<sup>505</sup> *Le pergamene di San Nicola di Bari - periodo angioino (1343-1381)*, a cura di Francesco Babudri, Trani, Vecchi et C. Editori, XVIII, 1950, doc. n. 74, p. 131.

<sup>506</sup> Sul tesoro del duomo di Bari cfr. Eustachio Rogadeo di Torrequadra, *Il tesoro della regia chiesa di San Nicola di Bari, nel secolo XIV*, in «L'Arte», V, 1902, pp. 320-333 e 408-422; cfr. anche Francesco Nitti di Vito, *Il tesoro di San Nicola di Bari, appunti storici*, in «Napoli Nobilissima», XII, 1903, pp. 21-27, 59-63.

Il d'Engenio (provenendo dalla crociera) fa seguire infatti la Cappella del Balzo dopo quella della famiglia Palomba, ovvero l'attuale quinta cappella. Si deduce (com'è già stato giustamente fatto da Filangieri) facilmente che la cappella del Balzo, da cui proviene la nostra lastra, fosse la quarta cappella su lato sinistro.

Si tratta di una cappella dalle dimensioni relativamente modeste. Va inoltre ricordato che Campanile parla di altri due monumenti, di Amelio e Francesca (Marito e moglie, nonché genitori di Bertrando e Francesco) e, riportandone le iscrizioni, afferma che i due monumenti si trovavano in origine nel "medesimo luoco". Il d'Engenio ci dà però delle informazioni in più, trascrive infatti tutte e tre le iscrizioni all'interno della stessa cappella, dandoci quindi la certezza che i sepolcri fossero riuniti all'interno di essa, e inoltre, oltre a riportare le iscrizioni di Amelio e Francesca, trascritte anche da Campanile, ci fornisce un'altra informazione, parla infatti di uno stesso sepolcro:

*"Hic iacet corpus mag. viri Dñi Amelij de Baucio Baronię Avellarum Dñi qui obiit Anno Dñi 1351. die 9. mensis Martij 4. ind.*

Nello stesso sepolcro:

*Hic iacet corpus mag. dominę Francescę de Avell. & Baronię Avellarum dominę relictę quondam magnifici viri Domini Amelij de Baucio, quę obiit Anno Domini 1371. die 10. mensis Septembris 10. Indictionis.*"<sup>507</sup>

Si trattava di un'altra tomba in cui (come nel caso della precedente) non era sepolta una sola persona. Evidentemente i coniugi furono sepolti "nello stesso sepolcro", informazione più dettagliata rispetto all'espressione adoperata da Campanile che parla di "medesimo luoco" (frase che potrebbe farci intendere che si trattava di due monumenti distinti all'interno una sola cappella).

Va inoltre precisato che le dimensioni della cappella sono alquanto modeste: la parete d'altare misura 265 centimetri, mentre le pareti laterali 283 centimetri. I frammenti della nostra lastra misurano rispettivamente: 84 e 110 centimetri, quindi essa doveva misurare in totale 194 centimetri.

Che si tratti di un'unica tomba ce lo conferma un breve passo settecentesco: "(...) ne' cui tempi questa nobile schiatta si spense in Francesca signora di Avella, moglie di Amelio del

---

<sup>507</sup> Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Ottavio Beltrano, Napoli 1623, pp. 117, 118.

Balzo, il sepolcro de' quali ancora si vede nella chiesa del martire Lorenzo in Napoli.”<sup>508</sup> Il passo di Francesco Capecelatro è del 1769, il che testimonia anche che l'assetto della cappella in quegli anni doveva ancora essere tale.

Purtroppo il de Lellis aggiunge poco a quanto detto dal d'Engenio, ma vale la pena riportarne il passo:

“La terza Cappella è dedicata a San Diego d'Alcalà, dello stesso ordine, indi è la cappella per la quale si esce alla porta picciola della chiesa.

Viene appresso la cappella che fu della famiglia del Balzo, poi concessuta alla famiglia Angrisano, in cui è il quadro della Visitazione de' Magi; e benché tolte non vi siano le memorie della famiglia del Balzo, nella sepoltura però si legge il seguente epitaffio (...).”<sup>509</sup>

Riporta poi un perduto epitaffio riferito a Giovanni Antonio Angrisano (forse una lastra terragna). C'è in questa pagina un segno grafico che riporta ad un passo successivo (c. 188 r.) in cui de Lellis parla della linea cinquecentesca delle famiglie del Balzo e Angrisano, ribadisce che le tombe dei del Balzo non erano (ancora) state rimosse e soprattutto le definisce: “magnifici tumuli marmorei” dandoci l'idea di tombe piuttosto consistenti. Un altro dato importante è che il de Lellis attesta anche la presenza in cappella del dipinto di Marco Pino raffigurante l'Adorazione dei Magi.<sup>510</sup> Riporto il passo:

“Né essendo stati rimossi dalla cappella predetta i magnifici tumuli marmorei della famiglia del Balzo con le iscrizioni riferite dall'Engenio, sopra della sepoltura marmorea degli Angrisani, odierni padroni, si legge la seguente iscrizione.”

Abbiamo quindi due dati certi:

La cappella del Balzo, poi ceduta agli Angrisano, era in origine l'attuale quarta sul lato sinistro (in cui oggi si trova il dipinto di Marco Pino raffigurante l'Adorazione dei Magi). Da

---

<sup>508</sup> Capecelatro, *Origine della città e delle famiglie nobili di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Giovanni Gravier, 1769, p. 55.

<sup>509</sup> La differenza nella nomenclatura della cappella che precede l'ingresso laterale della chiesa (e la Cappella del Balzo) è data dalla seguente ragione: la cappella in questione è segnalata a cavallo tra il secondo ed il terzo decennio del '400 prima in possesso dei Mosconi, poi dei Palumbo, con l'intitolazione a santa Chiara. Nel 1577 i Palumbo la cedono ai Sorgente. Il sacello passerà in seguito ad una confraternita laica che lo dedicherà a san Diego, ponendovi l'icona del santo. Cfr. ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, fra' Giovanni Pecoraro, *Libro delle Cappelle*, ff. 103 recto-106 recto. Nel 1750 la cappella fu accordata ai Di Majo a risarcimento della distruzione delle memorie di famiglia nella chiesa. Per le seguenti informazioni rinvio alla tesi di dottorato di Alessandra Rullo, *La chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli tra Medioevo ed Età Moderna: topografia e allestimenti liturgici*, Università degli Studi di Napoli Federico II, la tesi è stata seguita dal professor Aceto e discussa nel 2006. Colgo l'occasione per ringraziare la collega Alessandra Rullo per l'aiuto e i consigli che mi ha dato in merito a questa parte della mia tesi

<sup>510</sup> Cfr. Carlo de Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di Francesco Aceto, Fiorentino Editrice, 1977, p. 379 e p. 391.

un documento sappiamo che nel 1561 Federico di Capua del Balzo, duca di Termoli, e Cesare Gonzaga, principe di Molfetta, declinarono il patronato della cappella in favore del notaio Giovanni Antonio Angrisani (titolare del monumento riportato dal de Lellis). Nel documento si fa riferimento ad: “una cappella antica sita dentro la chiesa del detto real monastero, e proprio sotto l’organo della medesima chiesa, e iusta la porta piccola della detta chiesa da un lato, e dall’altro la cappella della nobile famiglia dei signori Pignoni”.<sup>511</sup>

Non mancherei di sottolineare che nel documento si dice esplicitamente: “nella quale cappella vi erano le insegne ed armi della casa del Balzo, ed una sepoltura di marmo coll’insegne della stessa casa Del Balzo.”

A quanto pare dovevano esservi le armi della casata sia all’interno della cappella che in una delle due tombe. Attualmente l’arco di ingresso alla cappella presenta evidenti segni di decorazione pittorica trecentesca con degli stemmi abrasi, tracce se ne trovano anche nella parte alta dell’arco della parete d’altare. Se sappiamo per certo che ancora nel 1561 vi erano stemmi del Balzo, credo sia probabile che quelli abrasi dovevano essere in origine gli stemmi della famiglia.

Il fatto che si parli di un solo sepolcro con le armi della famiglia del Balzo non deve indurci a credere che non ve ne fossero altri, sempre appartenenti alla famiglia, senza stemmi; e quanto riportato dal d’Engenio attesta che i sepolcri erano due ancora nel 1623, oltre quello Angrisano (morto nel 1577, di cui il de Lellis riporta l’iscrizione), quindi siamo certi che le tombe nel 1623 fossero almeno tre.

Va inoltre ricordato che in un altro documento viene detto che nella suddetta cappella: “per molti anni non si è celebrato, né celebra messa, ma serve per cimiterio; ed acciò si possa restaurare, fabricare ed ornare, e che in quella si abiano da celebrare messe, ed altri divini uffici siccome si conviene”. viste le dimensioni modeste della cappella è assai verosimile che non si celebrasse messa anche per una sorta di sovraffollamento di tombe all’interno di essa.

Sappiamo infatti che le tombe del Balzo erano due e contenevano in tutto cinque membri della famiglia: una custodiva le spoglie di Francesco e Amelia, mentre nell’altra vi erano quelle di due dei loro quattro figli (Francesco e Bertrando) più Ceccarella (Francesca), figlia di Bertrando e nipote dei coniugi suddetti.

---

<sup>511</sup> ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1256, ff. 327 r. - 328 r. Appendice documentaria n. 1. Cfr. inoltre ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1247, f. 33 r. (appendice documentaria n. 2) e 1284 (*Libro delle Cappelle*), ff. 108 r. -109 r. Probabilmente in quell’occasione fu commissionata la cona d’altare a Marco Pino, recentemente tornata in sede dopo il suo ritrovamento nei depositi del convento ed il suo restauro a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, in merito Cfr. Andrea Zezza, *Marco Pino, l’opera completa*, Napoli, Electa, 2003, pp. 269-270.

L'ipotesi più verosimile è ovviamente che i due “magnifici tumuli marmorei” (come li definisce il de Lellis) fossero in origine addossati alle pareti laterali della cappella e sappiamo inoltre che la perduta iscrizione del monumento a Giovanni Antonio Angrisano (che a questo punto poteva trovarsi in origine addossata alla parete d'altare, al posto di quello settecentesco oggi *in situ*, oppure poteva trattarsi di una lastra terragna) visto che il de Lellis ricorda che, nella seconda metà del XVII secolo, le tombe del Balzo non erano state rimosse nonostante la Cappella fosse passata ad un'altra famiglia.<sup>512</sup>

Delineato il ramo della famiglia e il numero di tombe che conteneva la cappella, resta da capire dove fossero seppellite in origine le altre due figlie femmine di Amelio e Francesca: ovvero Giovanna e Caterina.

Nel caso della prima ci soccorre ancora il d'Engenio: poco sappiamo della vita di Giovanna, a parte quanto è stato riportato sopra, sappiamo che sposò Nicolao de Janvilla e che ottennero dalla Regina Giovanna l'eredità di Ceccarella (lor nipote), morta senza figli. L'eredità spettava a Giovanna e a sua sorella Caterina quali secondogenite di Amelio del Balzo e Francesca d'Avella, essendo morti anche i loro due fratelli maschi.

Va ricordato *in primis* che l'assetto della chiesa di San Lorenzo era diverso da quello attuale anche nel transetto destro: esso era infatti scompartito in tre cappelle.

Cesare d'Engenio Caracciolo, descrivendo questa parte del transetto, ed in particolare la cappella di mezzo, scrive:

“Appresso la cappella della famiglia Cecinella è quella della famiglia del Balzo, oggi della famiglia Pisanella, e quivi in due sepolcri si legge:

*Hic jacet corpus magnificæ dominæ dominæ Ioannæ de Baucio relictæ quondam nobilis domini domini Nicolai de Iamuilla, Comitissæ Sancti Angeli, quæ obiit Anno Domini 1363. die 18 mensis Aprilis I indict.*”<sup>513</sup>

segue poi l'epigrafe del secondo sepolcro (più tardo) di Giovanni Angelo Pisanello (oggi spostato sul lato sinistro del transetto).

---

<sup>512</sup> Da de Lellis apprendiamo quindi che, nella seconda metà del XVII secolo c'erano: 3 tombe e il dipinto di Marco Pino. cfr. Carlo de Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, a cura di Francesco Aceto, p. 351

<sup>513</sup> Cesare D'Engenio Caracciolo *Napoli Sacra* cit., p. 110.



Da questo frammento di d'Engenio deduciamo che le cappelle del Balzo in San Lorenzo dovettero essere ben due e sappiamo inoltre che, nel momento in cui egli scrive, le cappelle non erano più di patrocinio della famiglia, tuttavia i tumuli erano tutti al proprio posto.

La cappella era dedicata ai Cinque Martiri. Sappiamo inoltre che, già nel 1518, era in patronato di Angelo Rede, come si evince dal suo testamento, in cui nominò erede il figlio Marco. Scipione Rede, figlio di Marco, cedette nel 1536 la cappella a Giovan Angelo Pisanelli, il cui monumento è oggi addossato alla parete est del transetto meridionale, alla condizione “che li cantare de marmo, quali si trovavano in detta cappella non abbiano da levarsi, della casata del Balzo, come delle altre casate”.<sup>514</sup>

Una volta che si è proceduti nella ricostruzione del ramo familiare in questione, deduciamo anche le ragioni di questa dislocazione.

- Amelio del Balzo muore nel 1351

Francesca di Avella muore nel 1371, ma verrà seppellita nello stesso sepolcro del marito, nella quinta cappella del lato sinistro.

- Bertrando muore nel 1336, ed è seppellito nello stesso tumulo in cui vi sono suo fratello Francesco (morto nel 1336) e sua figlia Ceccarella (morta nel 1346) sempre nella stessa cappella.

Viste le dimensioni della cappella diventava arduo aggiungere altri sepolcri della famiglia, evidentemente si pensò di seppellire la prima delle due figlie (morta più tardi, ovvero nel 1361) in un altro luogo della Basilica, ovvero in quella che doveva essere la cappella mediana del transetto destro.

Tra le poche notizie documentarie che disponiamo su Giovanna c'è una convenzione stipulata il 26 aprile 1347 tra Nicola de Joinville e sua madre, secondo detta convenzione a Giovanna del Balzo viene assegnato il dotario sui castelli di Bagnoli e di Sant'Antonio de Platonibus.<sup>515</sup>

Anche in questo caso, come in quello della sorella Ceterina, assistiamo quindi all'assegnazione del dotario su alcuni castelli.

L'unico membro di cui non disponiamo alcuna notizia, né in merito alla data della sua morte, né in merito all'ubicazione della sua sepoltura, è l'ultima figlia (Caterina del Balzo).

---

<sup>514</sup> Cfr. ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, fra' Giovanni Pecoraro, *Libro delle Cappelle*, 1284, f. 75 v.

<sup>515</sup> Cfr. Louis Barthélemy, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux* cit., doc. N. 1289.

Si ricordi tuttavia quanto detto sopra, si è infatti parlato di un calice con le armi Celano e Baucio registrato nel tesoro della cattedrale di Bari.

La famiglia dei Celano era infatti di origine Abruzzese, ma non ho potuto rintracciare notizie relative a tale Matteo di Celano.<sup>516</sup>

Vista la meticolosità con cui il D'Engenio riporta le iscrizioni di tutto questo ramo della famiglia, non è improbabile ipotizzare che Caterina del Balzo venne sepolta assieme al marito e non necessariamente a Napoli (forse in Puglia o in Abruzzo).

### ***5.3 Il ramo d'Andria: Bertrando del Balzo a San Domenico Maggiore***

Nella prima edizione delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (1692) Carlo Celano ci fornisce un'importante testimonianza sulla presenza della tomba di un altro importante membro della famiglia del Balzo nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore.<sup>517</sup>

“Nella cappella de' signori Pinelli, che sta nel muro della croce dall'istessa parte dell'Evangelio, vi è una tavola nella quale sta espressa la Vergine dall'Angelo annuntiata, opera di Titiano Vecellio, chiarissimo dipintore, circa gl'anni 1546.

Sopra le cappelle di questa parte vi si vedono tre sepolcri, qua trasferiti dai frati quando vollero trasferire il coro, che stava nel mezzo della chiesa, dietro dell'altare maggiore, dove detti sepolcri stavano sontuosamente lavorati. Il primo è di Filippo, quartogenito [119] di Carlo Secondo re di Napoli, e fu questo principe d'Acaja, di Taranto et imperator di Costantinopoli, il quale passò da questa vita a' 26 di dicembre del 1332 e fu con pompa regale qui sepolto. Il secondo è del Duca di Durazzo, principe della Morea, signore dell'honor del Monte di Sant'Angelo e conte di Gravina; fu questi ottavo genito di Carlo Secondo, morì ne'

---

<sup>516</sup> L'unico riferimento ad un tale Matteo di Celano si trova nell'*Istoria del Regno di Napoli (parte seconda)*, di Alessio de Sariis, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1791, p. 255. In tale opera si trova un Matteo di Celano ai tempi di Carlo di Durazzo (1383): “(...)l' Papa ottenne dal Re d' uscire dal Cartello, ed andar ad alloggiare al Palazzo Arcivescovile, dove il Re e la Regina andaron più volte a visitarlo, e con intervento loro fi fecero due ferte di due nipoti del Papa, l'una data per moglie al Conte di Montedirifi, e l'altra a Matteo di Celano gran Signore d' Abruzzo.” È probabile che Alessio de Sariis si riferisca proprio al nostro Matteo di Celano, che dopo la morte della moglie convolò a nuove nozze.

<sup>517</sup> Relativamente alla chiesa napoletana di San Domenico Maggiore non mancherei di riportare anche quest'altro passo del Celano, il quale afferma che: “Dirimpetto a questo (*si riferisce a Palazzo Carafa della Spina*), dalla sinistra, che spunta nella Piazza di San Domenico, vedesi un palazzo antico con porte e finestre alla gotica, che edificato fu dalla famosissima famiglia del Balzo, famiglia delle più ricche e potenti del Regno. Pervenne poi in potere d' Antonello Petrucci, di quel' Antonello che, da povero ragazzo humilmente nato nella città di Tiano, arrivò per il suo raro ingegno e virtù ad essere non solo primo segretario, ma assoluto disponente del re Ferdinando Primo.” Celano 1692, giornata III, p. 105. Tuttavia non è possibile dimostrare che in effetti la fondazione di suddetto palazzo sia da legarsi ai del Balzo. A contrastare questa ipotesi è Helen Rotolo, *Restauro antichi e nuovi nel palazzo di Antonello Petrucci in Napoli*, Napoli, Edizioni Graffiti, 2003, pp. 20-21.

5 d'aprile dell'anno 1335. Il terzo è di Bernardo del Balzo, conte di Montescaglioso e d'Andria, gran giustiziere del Regno.<sup>518</sup>

Sappiamo quindi che dovevano esservi dei frammenti della tomba di Bertrando del Balzo che vennero trasferiti nel transetto, dopo che il coro<sup>519</sup> fu spostato, ovvero nel 1562.<sup>520</sup>

Bertrando del Balzo fu gran giustiziere del Regno e sposò nel 1308 Beatrice d'Angiò, contessa d'Andria e figlia di Carlo II.<sup>521</sup> Alla morte di Beatrice la contea di Andria rimase ai del Balzo e Bertrando sposò in seconde nozze Margherita d'Alneto, da questo matrimonio nacquero: Francesco (che continuò la discendenza paterna) e tre figlie femmine.<sup>522</sup>

In un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli compaiono in proposito due stemmi di nostro interesse. Il primo si riferisce proprio al nostro Bertrando del Balzo ed è inquartato con quello di Beatrice d'Angiò (l'iscrizione riporta: "Bertrandus de Bautio Comes Muntis Caveosi, et Beatrix quintogenita regis Caroli"); il secondo stemma è invece inquartato con lo stemma d'Alneto e, come intestazione, viene scritto: "Bertrandus de Bautio predictus, Margherita de Alneto eius uxorem".<sup>523</sup> Si tratta dell'unico caso (a mia conoscenza) in cui venga riportato tale stemma.

---

<sup>518</sup> Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, giornata III, pp. 118, 119. Il Parrino riprende il passo quasi alla lettera sintetizzandolo: "nella Cappella de' Pinelli vi è una tavola della Santissima Annunciata, del Tiziano; sopra detta cappella vi sono tre sepolcri, di Filippo principe d'Acaja, quarto genito, e di Giovanni duca di Durazzo, figli di Carlo V d'Angiò, ed il terzo di Bernardo del Balzo, conte di Monte Scaglioso, e di Andrea, gran giustiziero." Domenico Antonio Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, Napoli, Parrino, 1700, I, p. 190.

<sup>519</sup> Come la gran parte delle chiese monastiche erette prima del concilio di Trento, nel corso del Cinquecento San Domenico era ancora divisa, da un punto di vista sia formale che delle funzioni, in due parti distinte dalla presenza del coro al centro della navata.

<sup>520</sup> Un anno prima della chiusura del Concilio di Trento, nel 1562, il coro di San Domenico fu smontato dal centro della navata, ed uno nuovo fu costruito nell'abside, alle spalle dell'altare maggiore. Filangieri cadde in errore indicando come anno di rimozione del coro il 1632, ma in merito si confronti la Tesi di dottorato di Bianca de Divitiis, *La committenza architettonica dei Carafa della Stadera nel Quattrocento napoletano*, Università Ca' Foscari Venezia, Università IUAV di Venezia, Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia, 2004/2005, relatore: Howard Burns, corelatore: Francesco Caglioti. Ringrazio la collega Bianca de Divitiis per avermi agevolato nella consultazione della sua tesi di dottorato.

<sup>521</sup> Cfr. AA. VV., *Regestum Clementis Papae V*, Roma, Tipografia Vaticana, 1885-1948, p. 283, n. 1506.

Beatrice sposò in prime nozze Azzo, marchese d'Este. Dal matrimonio tra Bertrando e Beatrice nacque Maria, che ereditò la contea di Andria per parte di madre.

<sup>522</sup> Cfr. Filiberto Campanile, *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili* cit., pp. 136 e 137. Beatrice muore il 18 marzo del 1330 ad Andria (dove sarà seppellita) e Bertrando già dal 1333 risulta sposato con "Margaritae de Alneto", sappiamo infatti che in quell'anno il Papa Giovanni XXII concede al n. v. *Bertrando de Bauio, comiti Montiscaviosi et n. m. Margaritae de Alneto ejus uxor*, la possibilità di avere un altare portatile e di scegliere il loro confessore. Cfr. Guillaume Mollat, *Lettres communes de Jean XXII (1316-1334)*, Paris, E. de Boccard, 1921-1947, p. 131, nn. 60018, 60019 e 60020.

<sup>523</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, manoscritto segnato: II a 7., c. 13 r. e 15 r.

Bertrando morì nel 1345, si potrebbe quindi pensare che il Celano faccia riferimento a dei frammenti tombali di poco posteriori a quell'anno (quindi stilisticamente riferibili all'ambito bertiniano).

Tuttavia non sono noti frammenti tombali di questo tipo riferibili al monumento di Bertrando del Balzo. Un'ipotesi sarebbe la seguente: sul lato sinistro dell'altare maggiore, nella chiesa di San Domenico Maggiore, c'è un candelabro eretto per volere di Ferdinando IV del Balzo, IV duca di Termoli. La parte superiore di questo candelabro è cinquecentesca (1585, come riporta l'iscrizione), le nove Virtù addossate a tre colonne in gruppi di tre (in basso) sono pezzi di alta qualità e ben tornerebbero con gli anni di morte di Bertrando.

Esse rappresentano le quattro Virtù cardinali e le tre teologali, mentre altri due pezzi sono di difficile identificazione.

Ad occuparsene per primo fu il Bertaux, il quale si accorse della diversità stilistica rispetto al resto del Cero ed ipotizzò una provenienza originaria dal monumento sepolcrale di uno dei due fratelli di Roberto: Filippo principe di Taranto (morto nel 1331), o Giovanni duca di Durazzo (morto nel 1335), ed attribuì il gruppo allo stesso Tino di Camaino. I pareri sono poi oscillati tra Tino e la sua bottega.<sup>524</sup>

Dopo le varie voci che puntavano verso Tino, il Toesca riporta giustamente queste nove Virtù ad una data più tarda, attribuendole a Pacio e Giovanni Bertini.<sup>525</sup>

Considerando che effettivamente si tratta di un'opera più tarda rispetto alla fase tinesca, potrebbe pensarsi che i pezzi provengano dal sepolcro di Bertrando del Balzo e che, in seguito allo smembramento del sepolcro del loro antenato, i del Balzo di Capua abbiano reimpiegato queste cariatidi come base per il candelabro di loro committenza.

Tuttavia le tracce del monumento di Bertrando portano verso altre direzioni: i frammenti del sepolcro di Bertrando del Balzo non sono andati perduti. Ad attestarcelo sono gli autori che scrivono durante la fase del restauro ottocentesco della chiesa, ad opera del Travaglini (nel triennio 1850-1853). In proposito citerei due fonti utilissime: una che precede il restauro del Travaglini, ed un'altra che lo segue.

La prima risale al 1830, si tratta di uno scritto dal frate Vincenzo Perrotta:

---

<sup>524</sup> Émile Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, Napoli, Giannini, 1899, p. 138. La Chelazzi Dini pensa si tratti di un aiuto di Tino, ma (come mi suggerisce il professor Aceto) si tratta di pezzi forse da spostare in parte cronologicamente più avanti. Cfr. Giulietta Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato, Martini, 1996, p. 71 e ss.

<sup>525</sup> Cfr. Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, pp. 338-340, nota 93.

“Cappella di Santa Lucia: ha appartenuto questa cappella alla famiglia Gamboia, ma ora non vi è nemmeno sepoltura, anzi era stata disfatta del tutto, e nel 1768 fu eretta di nuovo. Il quadro di Santa Lucia è opera del cavalier Malinconico, morto nel 1721.

Su di questa cappella, in alto, sotto al finestrone, vedesi il sepolcro di Filippo d’Angiò, figlio quartogenito di Carlo II, e fratello del re Roberto, che fu principe di Taranto e di Acaja, e che poi fu anche proclamato imperatore di Costantinopoli. Morì a’ 26 dicembre 1333. Il sepolcro di marmo è opera di Masuccio II, celebre scultore di quel secolo in cui le belle arti non erano ancora incominciate a risorgere.

Dello stesso scultore è l’altro sepolcro che sta più sotto, e in cui è sepolto Bertrando del Balzo conte di Montescaglioso e di Andria e gran giustiziere del Regno; ed anche quello di Giovanni duca di Durazzo, ottavogenito di Carlo II, e che ora vedesi in alto nella crociera istessa, dirimpetto a quello di Filippo.”<sup>526</sup> (prosegue descrivendo la Cappella dell’Annunciata)

Tale disposizione è ancora confermata nel 1845, da Giambattista Ajello.<sup>527</sup>

Come emerge dalla descrizione, il sepolcro di Bertrando del Balzo a cui si riferisce il Celano era ancora *in situ* prima del 1830 e si trovava esattamente al di sopra delle cappelle Pinelli e di San Vincenzo, più in basso rispetto a quello di Filippo d’Angiò.

L’altra fonte che ci testimonia il passaggio di questa lastra in un altro luogo della chiesa, subito dopo il restauro del Travaglini, è una fonte del 1854, in cui viene scritto:

“Monumento di Beltrando del Balzo: sul muro esteriore, sopra l’arco di ingresso della descritta cappella (si riferisce alla Cappella Carafa di Santa Severina), vedevasi, prima dell’ultimo ristauo della chiesa, sospeso un gran quadro, che è stato messo nel convento e che poi sarà descritto. Ora nel sudetto luogo è incassato un monumento formato da una semplice lapide di figura rettangolare di marmo bianco che, innanzi il 1850, era posto sotto il finestrone della banda sinistra della crociera, ov’è il sepolcro di Filippo d’Angiò. Questa lapide, semplice ed elegante, è scompartita in tre riquadri da quattro pilastrini che sostengono una graziosa cornicetta, e poggiano sopra piccolo e scorniciato zoccolo sotto del quale si è aggiunto di presente un ornato gotico a merletto di stucco dorato. Nel riquadro di mezzo è scolpito a bassorilievo un cavaliere sedente; e negli altri riquadri, dall’una e dall’altra banda, la stella a sedici raggi, arma della nobilissima casa dei signori del Balzo. Dalla scritta, che era nel luogo ove vedevasi la prefata lapide, conosciamo che ivi riposava Beltrando del Balzo conte di

---

<sup>526</sup> Vincenzo Perrotta, *Descrizione storica della chiesa e del monistero di San Domenico Maggiore di Napoli*, Napoli, Saverio Giordano, 1830 (seconda edizione), pp. 19, 20.

<sup>527</sup> Cfr. Giambattista Ajello, *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, Gaetano Nobile, 1845, p. 306.

Montescaglioso e grande giustiziere del Reame di Napoli.”<sup>528</sup> (prosegue descrivendo la Cappella di Santa Maria Maddalena, attuale Cappella Brancaccio)

A quanto pare i frammenti che andavano a costituire il monumento di Bertrando del Balzo, che in principio si trovavano nella tribuna della chiesa, come ci ricorda il Celano, furono poi disposti nel transetto sinistro e infine, con i restauri del Travaglini, sono finiti dove sono tutt’ora ubicati, ovvero nei due lati della controfacciata (sulle pareti superiori delle cappelle sfondate nel lato della controfacciata, ovvero: Carafa di Santa Severina e Muscettola (o di San Giuseppe). Nel descrivere il monumento di Filippo d’Angiò, il Minichini spiega anche il perché di questi spostamenti: “fatti più lunghi i finestroni, fu tolta la lapide sepolcrale di Bertrando del Balzo (...)”<sup>529</sup> Possiamo quindi anche essere certi sul motivo di questo cambiamento.

Tuttavia insorgono altri problemi: osservando la manifattura delle due lastre in controfacciata ci si rende subito conto che non possono appartenere al secolo in cui è vissuto e morto il defunto che dovevano contenere; Bertrando del Balzo morì infatti nel 1345 e ci si aspetterebbe una tomba dai lineamenti bertiniani, non troppo distante da quella di Re Roberto d’Angiò. In questo caso ci troviamo invece di fronte ad un pezzo che appartiene di sicuro alla seconda metà del XV secolo.

Le fonti sembrano piuttosto esplicite in merito all’identificazione della tomba, su cui tralaltro è presente lo stemma di famiglia reiterato più volte; l’unica ipotesi che si potrebbe fare sarebbe quella di identificare nel defunto un membro della famiglia vissuto nel secolo successivo.

A soccorrerci è Filiberto Campanile che, a proposito di Bertrando del Balzo, scrive: “fu anche il conte Bertrando creato più volte general capitano in diverse occorrenze del Regno, e, finalmente morendo in Napoli, fu seppellito nella chiesa di San Domenico, nel cui monumento, da Francesco Duca d’Andria suo pronipote, fu posto il seguente epitaffio (evidentemente disperso):

*Bertrando de Baucio Montiscaveosi, & Andriae Comiti, Regni*

*Magno iustitiario*

*Franciscus de Baucio Dux Andriae pronepos, sepulchrum*

---

<sup>528</sup> Benedetto Minichini, *Descrizione storica, artistica, letteraria, della chiesa, del convento e de’ religiosi illustri di San Domenico Maggiore di Napoli, dal 1216 al 1854*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1854, pp. 103, 104.

<sup>529</sup> *Ivi*, p. 364.

Seguendo la discendenza di Bertrando (secondo la ricostruzione di Antonello del Balzo di Presenzano)<sup>531</sup> ci rendiamo conto che effettivamente esisteva un pronipote dal nome Francesco del Balzo, insignito del titolo di Duca d'Andria, a questo punto è evidente che il monumento a Bertrando venne commissionato dal suo pronipote il quale volle ricordare (dopo oltre un secolo) la memoria di un suo avo, questo spiega la manifattura così tarda delle due lastre di cui l'iscrizione, ancora esistente all'epoca di Campanile) andò evidentemente perduta. Un piccolo dettaglio (anche se non documentato) lo aggiunge nell'Ottocento Matteo Camera, il quale, oltre a riportare l'iscrizione già trascritta da Campanile, aggiunge che Bertrando: “con regal pompa fu seppellito nella chiesa di San Domenico di Napoli. Avea egli proibito a suo figlio di alzargli alcun monumento.”<sup>532</sup>

E' probabile che in passato esistesse una tomba riferibile a Bertrando del Balzo e fosse più antica; è probabilmente da questa tomba potevano provenire le nove Virtù Cariatidi a cui abbiamo fatto cenno sopra, tuttavia questo monumento dovette essere smantellato ed il pronipote di Bertrando provvedette evidentemente ad un rifacimento di esso in tempi più tardi.

---

<sup>530</sup> Filiberto Campanile, *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili* cit., p. 137.

<sup>531</sup> Antonello del Balzo di Presenzano, *A l'asar Bautezar! I del Balzo ed il loro tempo*, Tavola Capitolo 3.

<sup>532</sup> Matteo Camera, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli*, Salerno, Tipografia Nazionale, 1889, p. 213.

## **Appendice documentaria**

### **1.**

**1319**

Raymond de Baux de Courtheson, succede à son pere Hugues, sénéchal de Sicile, dans la possession de Saint –Pierre in Galatina, Sternatia et Zollino.

Reg. de l'an 1319 (p.m.). – G. arch. de Naples.<sup>533</sup>

### **4.**

**1332 – 11 février.**

Confirmation par le roi Robert de l'assignation faite par Raymond de Baux, son chambellan, du douaire de Marguerite d'Aquino, son épouse, sur le chateau de Soletto et sur plusieurs parties de celui de Castrignano, dans le diocèse d'Otrante, qu'il tient en fief au nom du Roi et sous l'obligation du serice militaire. – Acte a Naples.

Reg. ang. 286, 1° 51. – G. arch. de Naples.<sup>534</sup>

### **5.**

**1351 – 10 frèvrier**

Roger Infantuli, juge du royaume de Sicile, et Pierre de Massa, notaire, en présence de Raymond de Baux de Courtheson, maréchal du royaume, seigneur de Minervino et de sa Baronnie, attestent que (...)

Reg. 21, 1° 403. – B. –du –R. <sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1021.

<sup>534</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1176.

<sup>535</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1317.



**6.**

**1352 – 3 novembre**

Lettre du roi Louis et de la reine Deanne annonçant aux communautés de Tourves, Saisson et Gaillet, du Balliage de Brignoles et Saint Maximin, qu'ils donnent irrévocablement ces localités avec leurs territoires, la haute et moyenne seigneurie et juridiction, les vassaux et forts, leurs revenus et autres droits, à Raymond de Baux, comte de Soleto, maréchal de Sicile, et à ses descendants, en considération des immenses services rendus a leur royaume (...)

Reg. B. 21, f° 391 v°. – B. du – R.<sup>536</sup>

**7.**

**1353 – 16 avril**

Le juge Pierre de Massa de Graniano et Richard, notaire du Royaume, attestent en présence de témoins à la demande de Raymond de Baux, comte de Soleto, grand camerlingue de Sicile, que le comte a constitué pour son procureur (...)

Reg. 21, f° 404 v°. – B. – du. – R.<sup>537</sup>

**8.**

**1331 – 4 septembre**

Lettre du roi Robert, accordant a Raimond de Baux de Courtheson, capitaine général et justicier de la principauté ultérieure, s'il est obligé, pour rendre la justice, de parcourir la province, le pouvoir de l'exercer même sur les terres de la Reine, pourvu qu'il n'abuse pas de son pouvoir. – Donné a Naples.

Reg. Ang. 286, 1° 131. – G. arch. de Naples.<sup>538</sup>

**9.**

---

<sup>536</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1333.

<sup>537</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1336.

<sup>538</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. 1092.

### **1338 – 28 septembre**

Confirmation par le roi Robert du don de 8 onces d'or de revenu annuel fait au médecin Ricci de Bari, par Raymond de Baux, maréchal du royaume de Sicile, pour services rendus à sa personne. (...)

Reg. ang. 308, f ° 78. – G. arch. de Naples.<sup>539</sup>

### **10.**

### **1337 – 15 janvier**

Indication d'acte constatant qu'Isabele d'Appia, épouse de Raymond de Baux de Courtheson, maréchal de Sicile, est veuve de Drogon de Morlet et tutrice de ses fils Nicolas et Jean de Morlet, et qu'Isabelle d'Aulnay est leur ayeule (1).

(1) Cette Isabelle est dite fille de Robert d'Aulnay, Seigneur de Teano et d'Isabelle Etendart.

Reg. 1317 A. – G. arch. de Naples.<sup>540</sup>

### **11.**

### **1340**

Raymond de Baux de Courtheson, marechal de Sicile, tien en garde le chateau de Lucera en Capitanate. (Mention d'acte).

Reg. Ang. 1340. G. Arch. de Naples.<sup>541</sup>

### **11.**

### **De indultis, privilegiis et dispensationibus, 13 nov. 1362**

---

<sup>539</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1162.

<sup>540</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, doc. n. 1148.

<sup>541</sup> LOUIS BARTHÉLEMY, 1882, p. 336, n. 1176.

*Raymundo de Baucio, comiti Soleti, licentia datur fundandi monasterium in castro ejus, sub vocabulo s. Marie de Casalucio, in dioc. Aversan. edificato, cum ecclesia, cimitero, campanis, campanili et officinis, dote tamen sufficienti pro 12 monachis O.S.B., quorum unus sit prior, et pro eorum servitoribus prius assignata. (A. 154, f. 544; V. 252, f. 76).*<sup>542</sup>

## 12.

### **De litteris communibus, 18 dec, 1363**

*Archiepiscopo Neapolitan. mandatur ut, cum dudum Papa Raymundo de Baucio, comiti Soletis, concesserit licentiam fundandi construendi in quodam loco seu castro ejus quemdam monasterium sub nomine s. Marie de Casalucio cum ecclesia, cimiterio, campanis et campanile, pro duodecim monachis O.S.B. secundum instituta b. Petri confessoris viventibus, dote tamen sufficienti assignata de bonis ejus; cum antea vero ipse comes cum priore provinciali illarum partium ac quibusdam aliis fratribus O.B. Marie de Monte Carmeli verbalem tractatum habens et credens dictos fratres, ut ipsi dicebant, secundum instituta et privilegia eorum, bona immobilia et perp. redditus licite retinere posse, dictis prioris et fratribus pro construendo loco dicti ord. donationem fecisset sed tandem, comperto per dictum comitem quod ipsis fratribus retinere hujusmodi bona et redditus licite retinere posse, dictis priori et fratribus pro construendo loco dicti ord. donationem fecisset sed tandem, comperto per dictum comitem quod ipsis fratribus retinere hujusmodi bona et redditus non licebat, iidem fratres, quia licentiam a Sede apost super utencione dictorum bonorum obtinere nequiverunt, de loco ipso recesserint, de qua donatione dictis fratribus s. Marie in litteris apost. de prefata donatione facta plena mentio extitisset denuntiet. (A. 158, f. 332'; V. 253, f. 137).*<sup>543</sup>

## 13.

### **De litteris diversarum formarum, 19 apr. 1364**

*'Archiepiscopo neapolitan mandatur ut, significantibus priore generale et fratribus ord. b. Marie de Monte Carmeli quod, licet nonnulli fratres dicti ord. quemdam locum per Raymundum de Baucio, comitem Soleti, in loco suo casalucii, Aversan. dioc., pro usu fratrum prefati ord. constructum, eisdem fratribus datum, per tres annos pacifice possedissent, tamen*

---

<sup>542</sup> MICHEL HAYEZ, 1964-1972, p. 18, n. 5066.

<sup>543</sup> MICHEL HAYEZ e JANINE MATHIEU, 1974-1976, p. 389, n. 11111.

*nonnulli monachi O.S.B., secundum instituta b. episc. Petri confessoris, de voluntate dicti comitis, predictos fratres spoliaverint ipsumque locum occupaverint, vocatis qui fuerint evocandi et auditis hincinde propositis dictisque fratribus ord. b. Marie de monti Carmeli prout justum fuerit, audiat causam et quod justum fuerit decernat. (V. 251, f. 269'; V. 261, f. 110).*<sup>544</sup>

...

**1365 – 23 aout.**

Bulle d'Urbain V recommandant à François de Baux, duc d'Andrie, et à Raymond de Baux, comte de Soletto, les députés qu'il envoie à Naples pour prendre possession de l'abbaye du Mont-Cassin. – Donné a Avignn.

*Bullaire d'Urbain V au Vatican*, note communiquée par M. le chan. Albanés.

(Barthelemy, doc. n. 1434)

## 14.

**De indultiis, privilegiis et dispensationibus, 11 jul. 1367**

*Omnibus vere penitentibus et confessis qui ecclesiam monast. s. Marie de Casaluce, O.S.B., Adversan. dioc., in quo abbas. et conventus sub regula b. Petri confessoris vivunt, quod Raymundus de Baucio, comes Soleti, de facultatibus suis fundavit et dotavit, qui in festivatibus, unus annus et 40 dies, et in diebus consuetis devote visitaverint, 100 dies de eis injunctis penitentiis relaxantur, presentibus post decennium minime valituris. (A. 165, f. 395; V. 256, f. 35).*<sup>545</sup>

## 15.

**1375 – 29 luglio, XIII.**

---

<sup>544</sup> MICHEL HAYEZ e JANINE MATHIEU, 1974-1976, p. 464, n. 11483.

<sup>545</sup> MICHEL HAYEZ, ANNE MARIE HAYEZ, JANINE MATHIEU e MARIE FRANCE YVAN, 1980, p. 207, n. 19828.

Data di luogo : Aversa.

Rogatorio : Iacobus de Dyatrigo not.

Descrizione: taglio rettangolare: alt. 0,51; larghezza. 0,43. Con un foro nel centro.

Scrittura: gotica.

Contenuto: *Raymundus de Baucio, comes Soleti*, giacendo infermo nella casa di *Salvator de Silvestro* di Aversa, detta in forma legale il suo testamento.

Bibliografia: Trascritta nel *Librone dei Privilegi*.

† In nomine *etc.* Anno millesim trecentesimo septuagesimo quinto. Regnante Serenissima dom. nostra Iohanna *etc.* Regnorum eius anno tricesimo tertio feliciter amen, die vicesimo nono mensis iulii tertiedecime indictionis Averse. Nos Donatus de Tranchedo de Campanea per provincias Terrelaboris et Comitatus Molisii, principatus circa et certas alias provincias Reg. auctoritate not., et testes infrascripti, videlicet Reverendus in christo Pater dom. Iacobus Episcopus Telesinus, dom. Goffridus Extendardus, dom. Andreas Cappasanta de Salerno, Iohannes de Aretio, frater Angelus de S. Germano ordinis minorum, Florius de Florio de Manfridonia, not. Angelus de Tranchedo de Campanea, frater Petrus Conclaranus de Neapoli Minister Terralaboris fratrum minorum, dom. Salvator de Silvestro de Aversa, Antonius de Guidonio de Campanea, abbas Iohannes Primicerius Sipontinyus, Iohannes Iombradus de Mediolano, Andreas de Pontecurbo, et not. Adamus Sergii de Cava liciterati *etc.* testamur quod prescripto die nobis convocatis et constitutis ante presentiam Magnifici viri dom. Raymundi de Baucio Comititis Soleti et Magni Regni Sicilie Camerarii existentis in hospitio dom. Salvatoris de Silvestro de Aversa, ibidem prefatus dom. Comes in nostrum presentia uno et eod. contestu, considerans varios et inopinatos casus qui solent persepe mortalibus multipliciter evenire propter quos homines non possint iugiter et verius perficere quod intendunt et presertim in mortis articulo constituti, et quod humana fragilitas mortis precipue cogitatione turbata nequid memoria res plurimas continere, propterea dictus dom. Comes in lecto iacens, tamen bone memoriae rectaque locutione existens, volens de rebus et bonis suis omnibus feudalibus et burgensaticis mobilibus et stabilibus et se moventibus ubicunque sistentibus disponere et testari, presens ultimum nuncupatum suum modo subscripto condidit testamento *etc.* et Voluit quod ipsa hactenus per eum alia testamenta *etc.* imprimis quidem heredes instituit et ordinavit magnificum Nicolaum virum de filiis Ursi nolanum et Palatinum Comitem nepotem suum carnalem etiam unicum ac primogenitum filium qd. Magnifice mulieris domo. Sirene de Baucio Nolane et palatine Comitisse Sororis carnalis utriusque

comite eiusd. testatoris ut dixit. in infrascriptis terris et hominibus feudalibus suis tantum, videlicet terra..... in castro sternatie, casali zullini terra s. Petri de Galatina et Cutrofiano, site in provincia Terreydronti cum hominibus iuribus et pertinentis eorum ad eund. testatorem pleno iure spectantibus, quam pretam dom. Sirenam dictus testator asseruit et suo proprio sacramento firmavit dotatam fuisse ab eod. testatore seu a viro et Magnifico Dom. Hugone de Baucio patre comuni eorum. et numquam recepisse dotes de bonis dicti qd. dom. Hugonis patris eorum, nec umquam per ipsos seu ipsorum alterum fuisse promissas. Dixit tamen et declaravit dictus testator quod pro eo quod contemplatione matrimonii inter magnificam iuvenem Ysabellam de Aquino Comitissam Bellicastri ex parte una et Raymundellum de Baucio de filiis Ursi f. dicti Comitis Nolani ex parte altera. Iter alia pacta est conventum quod in casu quo dom. Comes Nolanus decederet post mortem suam in predicta Baronia castris et bonis feudalibus provincie Terre Laboris in quibus dictus testator dictum Nolanum Comitem sibi instituit heredem eid. Nolano Comiti succedat prefatus Raymundellus non obstante quod est secundo genitus dicti comitis Nolani et non intendit dictus testator quod per presentem institutionem hereditatis per quam dictum Comitem Nolanum nepotem suum heredem predictum fecit in Baronia et bonis feudalibus predictis fiat preiudicium successori dicti Raymundelli in dictis bonis vigere pactorum predictorum, quorum vigore ipse Raymundellus successurus est dicto nolano Comiti patri suo post mortem suam in dicta baronia terris et bonis feudalibus provincie Terreydronti predicti. Item ipse testator instituit sibi heredem dictum nepotem suum in unciis duodecim tantum de carolenis argenti quas ipsum voluit habere iure hereditatis aut aliter quomodocumque et qualitercumque. etc. ita quod predictus nepos et heres de predictis unciis duodecim. etc. Inter alia in dicto testamento contenta legavit eccl. s. Nicolai de Baro casalia Buturriti casabactule et alia casalia que dictus testator habere se dixit in pertinentiis Bari cum hominibus et vassallis ac iuribus hominibus eorundem pro anima dicti testatoris et qd. Comitisse consortis sue ita tamen quod non possint vendi seu alienari, sed teneri et uti frui pro parte eccl. ante dicte. Item constituit ordinavit et dimisit executores distributores et fidei commissarios Reverendum in christo Patrem et dom. dom. Bernardum Archiepiscopum neapolitanum, religiosum virum fratrem Petrum Conclarinum Ministrum ordinis minoris provincie Terre Laboris, Iacobum de Capro, not. Angelum de Tranchedo de Campanea, magistrum Petru de Graniano et Florium de Florio de Manfredonia familiares suos, quemlibet videlicet eorum in solidum, Quibus quidem dedit licentiam et plenariam potestatem etc. Unde ad futuram memoriam et pro cautela eiusd. eccl. s. Nicolai etc. Quod scripsi ego prefatus Iacobus pupl. ut supra not. etc.

† Ego q. s. Donatus de Tranchedo de Campanea Regia et Reginali auctoritate ad contractus Iudex ad vitam predicta fateor et me subscripsi.

† Ego q. s. Iacobus Episcopus Thelesinus testis interfui et me subscripsi.

† Ego Andreas Cappasanta de Salerno Miles medicine doctor testis.

† Ego Giovanni (sic) Gualdi.....

† Ego Iohannes Lumbardus de Mediolano testis sum.

† Ego frater Angelus de s. Germano testis sum.

† Ego Florius de Florio de Manfridonia testis sum.

† Ego predictus not. Angelus de Tranchedo testis sum et me subscripsi.

† Ego not. Adamus Sergii de Cava testis subscripsi.

## 16.

**1375 – 18 octobre.**

Lettre de la reine Jeanne accordant a Jean d’Arcussia de Capra, comte de Minervino, seigneur d’Altamura, grand camerlingue du royaume de Sicile, et à ses héritiers, les châteaux de l’île de Saint-Genies, le bourg de Jonquières, Saint Geniès, la Couronne, le Château Marseillas, la rue Neuve du château de Ferrières, l’île d’Odour dans la viguerie d’Aix, et les châteaux ou lieux de Tourves, Rayssetel et Gaillet dans le bailliage de Brignoles et Saint Maximin, dévolus à la cour par la mort sans enfants légitimes de Raymond de Baux, comte de Soletto, ; à l’exclusion de Nicolas des Ursins, comte Palatin de Nola, son neveu, fils de Robert des Ursins et de Suève, sœur de Raymond de Baux, qui a reconnu lui-même n’avoir aucun droit sur les biens féodaux de son oncle. – Donné au château de l’œuf, près de Naples.

L. B. 575 – B. – du – R.

(Barthelemy, doc. n. 1520)

**1376 – 1 mars.**

Lettre de la reine Jeanne accordant à Folques d’Agout, seigneur de Reillane et de Luc, sénéchal de Provence, pour services rendus à la Cour, une pension de 400 florins d’or de

Florence que Raymond de Baux, comte de Soletto, mort récemment, touchait sur la gabelle du sel de Berre, - Donné à Naples.

Reg. B. 6 1° 149 v°. – B. – de – R.

(Barthelemy, doc. n. 1527)

**1561, 9 maggio**

CONCESSIONE CAPPELLA DEL BALZO AL NOTAIO GIOVANNI ANTONIO ANGRISANO

Per la cappella de' signori Angrisani

A' 9 maggio 1561 mediante istrumento rogato per lo magnifico notario Agostino d'Alessandro, li reverendi padri del real monastero di San Lorenzo Maggiore, una col signor Giovan Vincenzo Sanfelice procuratore e governatore del detto monastero, prestarono e dederò il loro asienso e consenso alla concessione fatta dalli illustrissimi signori Cesare Consaga, principe di Molfetti, e da Ferdinando De Capua de Bazio, duca di Termoli, a beneficio del magnifico notaio Giovanni Antonio Angrisano, di una cappella antica sita dentro la chiesa del detto real monastero, e proprio sotto l'organo della medesima chiesa, e iusta la porta piccola della detta chiesa da un lato, e dall'altro la cappella della nobile famiglia dei signori Pignoni, nella quale cappella vi erano le insegne ed armi della casa del Balzo, ed una sepoltura di marmo coll'insegne della stessa casa Del Balzo. Avendo detto magnifico notaio Giovanni Antonio Angrisano asserito in detto istrumento di esserli stata fatta detta concessione da detti signori Principe di Molfetti e Duca di Termoli, in vigor di due albarani dalli medesimi firmati del tenor seguente:

Cesare Consaga, principe di Molfetta e Capitan Generale de le gente d'arme di Sua Maestà Cattolica in Lombardia. Essendo pervenuto a nostra notizia che nella chiesa e monastero di San Lorenzo Maggiore di Napoli dell'ordine di San Francesco de' conventuali vi è una cappella antica sotto l'organo, giusto la porta piccola di essa chiesa, e giusto la cappella della nobile famiglia de' Pignoni, nella quale cappella sono le insegne ed armi di casa Del Balzo, per il che si mostra spettare a noi detta cappella, nella quale per molti anni non si è celebrato, né celebra messa, ma serve per cimiterio; ed acciò si possa restaurare, fabricare ed ornare, e



che in quella si abiano da celebrare messe, ed altri divini officii siccome si conviene, ad intercessione dell'illustrissimo e reverendo monsignor Arcivescovo d'Otranto, ci siamo contentati, siccome ci contentiamo, di dare in virtù della presente per quel che a noi tocca la detta cappella, con suo terreno con modo et forma si ritrova al presente, graziosamente in perpetuum al nobile Giovanni Antonio Angrisani della città di Napoli, e suoi eredi e successori, reservato in questo l'assenso del detto Marchese cuius opus est, al quale nobile Giovanni Antonio e suoi eredi e successori sia lecito detta cappella fabricare, ornare, dotare et in quella far celebrare <...><sup>546</sup> disponeva di essa, come cosa propria, come è permesso a ciascun padrone di detta cappella. Al quale nobile Giovanni Antonio liberamente cediamo ogni ragione a noi compete in detta cappella, volendo però che le dette insegne ed arme antiche debbano rimanere, ed a proprie spese di esso nobile Giovanni Antonio rifare ed ornare e far pregare a Dio per le anime delli fundatori di essa, ed in fede del sopraddetto avevo fatto fare il presente albarano sotto di nostra propria mano e siggilato col solito siggillo. L'altro albarano firmato da don Ferrante de Capua del Balzo Duca di Termoli è dell'istesso tenore et forma del sopraddetto. Per la qual concessione e donatione come sopra fatta, e consenso dato dalli reverendi padri del detto real monastero di San Lorenzo, il detto Giovanni Antonio dotò l'anzidetta cappella d'annui sei ducati con peso a detti reverendi padri di celebratione di due messe la settimana, e due anniversari in ogn'anno in perpetuum, e s'obligò ancora detto Giovanni Antonio di adornare <...> i padri si obligarono di celebrare dette messe ed anniversario annualmente come sopra; come dal detto istrumento più ampiamente si legge, che in bergameno si conserva in archivio del detto real monastero nella cassetta 16 n° 3<sup>547</sup>.

---

<sup>546</sup> In questo punto il foglio è strappato.

<sup>547</sup> ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1256, ff. 327<sup>r</sup> -328<sup>r</sup>.

## Fonti

*Diurnali detti del duca di Monteleone, nella primitiva lezione da un testo a penna posseduto dalla Societa napoletana di storia patria* (XVI secolo), a cura di NUNZIO FEDERICO FARAGLIA, Napoli, F. Giannini, 1898.

CARLO DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Vol. II, manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli segnato X B 21. Quanto alla datazione del manoscritto Francesco Aceto propone una data posteriore al 1654, ma antecedente al 1688.

- 1560 PIETRO DI STEFANO, *Descrittione de i luoghi sacri della citta di Napoli, con li fondatori di essi, reliquie, sepolture, et epitaphii scelti che in quelle si ritrouano*, Napoli, Raymondo Amato, 1560.
- 1572 GIAN BATTISTA CARRAFA, *Dell'histoire del regno di Napoli*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1572, parte prima.
- 1580 SCIPIONE AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1580.
- ANGELO DI COSTANZO, *Historia del Regno di Napoli*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1580.
- 1581 ANGELO DI COSTANZO, *Historia del Regno di Napoli*, l'Aquila, Gioseppe Cacchio, 1581.
- 1587 FRANCESCO GONZAGA, *De origine seraphicae religionis franciscanae, eiusque prograssibus, de regularis observantiae institutione, forma, administratione ac legibus, admirabilisque eius propagatione*, Roma, Dominici Basae, 1587.
- 1600 DONATO DA SIDERNO, *Relatione historica, overo Chronica della misteriosa chiesa di San Stefano di Bologna, detta Gierusalemme... Con un breve compendio della vita del gloriosiss. San Pietro Celestino papa Quinto*, Bologna, appresso Gio. Batt. Bellagamba, 1600.
- 1610 FILIBERTO CAMPANILE, *L' armi, ouero Insegne de' nobili*, Napoli, Tarquinio Longo, 1610.
- 1618 FILIBERTO CAMPANILE, *Dell'armi, overo insegne de' nobili*, Napoli, Tarquinio Longo, 1618 (seconda impressione).
- 1622 DONATO DA SIDERNO, *Historia del real castello di Casaluce dove si adora, e si serve da' monaci celestini la miracolosa imagine di Nostra Signora dipinta dall'evangelista S. Luca e si conservano due idrie, nelle quali Nostro Signore Giesù Christo nel primo miracolo converti l'acqua in vino*, Napoli, Secondino Roncaglioso, 1622.
- 1623 CESARE D'ENGONIO CARACCILOLO, *Napoli Sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623.
- 1624 CARLO CELANO, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, giornata ottava*, Napoli, G. Raillard, 1624.

- 1632 DONATO DA SIDERNO, *Discorso filosofico et astrologico nel quale si mostra quanto sia corroso il monte Vesuvio dal suo primo incendio fino al presente*, Napoli, appresso Matteo Nucci, 1632.
- 1634 FRANCESCO DE' PIETRI, *Dell'istoria napoletana*, Napoli, tip. F. Giannini, 1634.
- 1641 FERRANTE DELLA MARRA, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne' Seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641.
- 1648 CELESTINO TELERA, *Historie Sagre degli huomini illustri per santità della congregatione de celestini; dell'ordine di S. Benedetto*, Bologna, Giacomo Monti, 1648.
- 1692 CARLO CELANO, *Delle notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692.
- 1693 AUGUSTO LUBIN, *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, Roma, Typis Jo. Jacobi Komarek Bœmi apud S. Angelum Custodem, 1693.
- 1671 CARLO DE LELLIS, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli, per gli heredi di Roncagliolo, 1671, vol. III.
- 1709 ANDREA COSTA, *Rammemorazione storica dell'effigie di Santa Maria di Casaluce*, Napoli, per Novello de Bonis stampatore arcivescovale, 1709.
- 1715 SERAFINO MONTORIO, *Zodiaco di Maria, ovvero Le dodici provincie del Regno di Napoli, come tanti segni, illustrate da questo sole per mezzo delle sue prodigiosissime immagini, che in esse quasi tante stelle risplendono*, Napoli, Paolo Severini, 1715.
- 1745 FRANCESCO MARIA PRATILLI, *Della Via Appia, riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Napoli, Giovanni di Simone, 1745.
- 1751 FRANCESCO MARIA PRATILLI, *De Liburia*, in Camillo Pellegrino (1598-1663), *Historia principum longobardorum*, Napoli, ex Typographia Johannis de Simone, 1751, tomo III, pp. 242-264.
- 1770 FERDINANDO FABOZZI, *Istoria della fondazione della città di Aversa*, Napoli, presso Gianfrancesco Paci, 1770.
- 1770-1778 CESARE ORLANDI, *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre e profane*, In Perugia, nella Stamperia Augusta, presso Mario Riginaldi, 1770-1778.
- 1776 BENEDETTO TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica del Patriarca S. Brunone e del suo ordine cartusiano*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1776.
- 1785 GUGLIELMO DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, presso Generoso Salomoni, 1785, Tomo I.
- 1792 Baldassar Papadia, *Memorie storiche della città di Galatina nella Japigia*, Napoli, Vincenzo Orsini, 1792, Galatina, ristampa anastatica a cura di Giancarlo Vallone, 1984 (II ed).

1797 LORENZO GIUSTINIANI, *Dizionario Geografico-Ragionato del regno di Napoli*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi, 1797, tomo III.

## Bibliografia storico-artistica

- 1823 PIETRO GIANNONE, *Istoria civile del Regno di Napoli*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823 (I ediz. 1723), Libro XXIII.
- 1853 GAETANO PARENTE, *Una passeggiata storica per Aversa a Casaluce*, in «Poliorama Pittresco», XIV, 1853, 50, p. 406.
- 1855- LOUIS RÈAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France,  
1859 1855-1859.
- 1857 GAETANO PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa, frammenti storici*, Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1857.
- 1860 MATTEO CAMERA, *Annali delle Due Sicilie: dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo 3. Borbone*, Napoli, dalla stamperia e cantiere del Fibreno, 1860, vol. II.
- HEINRICH WILHELM SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, Dresden, W. K. H. Schulz, 1860.
- 1864 MICHELE DE CHIARA, *In onore del santuario di Maria SS. di Casaluce prima patrona di Aversa: lettera e versi*, Aversa, Dai tipi di Filippo Torno, 1864.
- 1875- BERARDO CANDIDA-GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli, stab. tip. de Angelis e filio, 1875-1882, in 6 volumi.
- 1882
- 1881 BARTOLOMEO CAPASSO, *Due scritture riguardanti la storia napoletana nella seconda metà del secolo XIV*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI, 1881, 2.
- 1882 LOUIS BARTHÉLEMY, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux*, Marseille, Barlatier Feissat, 1882.
- 1885 GAETANO FILANGIERI, *Chiesa e il convento di San Pietro a Majella in Napoli: descrizione storica ed artistica*, in *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 2, Napoli, 1885, pp. 249-565.
- 1887 Dante Alighieri, *La Commedia – parte III – Paradiso*, e posta in prosa e spiegata nelle sue allegorie dal prof. LUIGI DE BIASE, col testo a fronte e note del prof. GREGORIO DI SIENA, Napoli, Antonio Morano Editore, 1887.
- CESARE GUASTI, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di stato*, Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1887.
- 1889 MATTEO CAMERA, *Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli*, Salerno, Tipografia Nazionale, 1889.
- 1892 BARTOLOMEO CAPASSO, *Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia*, Neapoli, ex regio Typographeo Francisci Giannini et fil., 1892.

- 1893 LUDOVICO DE LA VILLE SUR YLLON, *La Cappella del Balzo in Santa Chiara e la tomba di Beatrice contessa di Caserta*, in 'Napoli Nobilissima', I, 1893, 4, pp. 54-56.
- 1895 AGOSTINO TACCHINI, *La metrologia universale ed il codice metrico internazionale coll'indice alfabetico di tutti i pesi, misure, monete e delle regioni o città a cui i medesimi si riferiscono*, Milano, Ulrico Hoepli, 1895.
- 1896 LUDOVICO DE LA VILLE SUR YLLON, *Stemmi e corone nel sec. XIV*, in "Napoli Nobilissima", V, 1896, 6, pp. 95, 96.
- 1901 GAETANO MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, G. Dotti, Firenze 1901.
- BENEDETTO SPILA, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli, Società anonima cooperativa tipografica, 1901.
- 1902 LUDOVICO DE LA VILLE SUR-YLLON, *Il castello di Casaluce*, in «Napoli Nobilissima», XI, 1902, 1, pp. 1-7.
- 1906 ARDUINO COLASANTI, *L'Aniene*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche editore, 1906.
- 1913 PIETRO BATTSTA CARCANO DI VARESE, *Guida della monumentale chiesa di S. Chiara in Napoli*, Milano, La Zincografia, 1913.
- 1915 GIUSEPPE DE BLASIS, *Un Castello Svevo-Angioino nel gualdo di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», XL, 1915, 1-2, pp. 101-179.
- 1920 ALDO DE RINALDIS, *Santa Chiara*, Napoli, Gennaro Giannini, 1920.
- 1925 RICHARD OFFNER, *Niccolò di Tommaso*, in «Art in America», 13, 1925, pp. 21-37.
- 1926 ROMOLO CAGGESE, *Giovanni Pipino conte d'Altamura*, in *Studi di storia napoletana in onore di M. Schipa*, Napoli, I.T.E.A., 1926, pp. 141-165.
- 1928-1935 VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano, Arnaldo Forni Editore, 1928-1935, in 8 volumi.
- 1929 *Bullarium Franciscanum continens constitutiones epistolas diplomata*, Firenze, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1929, VI.
- 1932 LUCA WADDINGO HIBERNO, *Annales minorum seu trium ordinum a s. Francisco institutorum*, III ediz., Firenze, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1932, Tomo VIII (1347-1376).
- 1932-1936 EMILE G. LEONARD, *Histoire de Jeanne I: reine de Naples comtesse de Provence (1343-1382)*, Monaco, imprimerie de Monaco; Paris, Auguste Picard, 1932-1936.
- 1933 GIULIO BRETONI (CONTROLLARE SE BRETONI O BERTONI), ad vocem *Guglielmo d'Orange (Guillaume d'Orange)*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, Edizioni Istituto G. Treccani, 1933, XVIII.

- 1934 RUGGERO MOSCATI, *Ricerche e documenti sulla feudalità napoletana nel periodo angioino*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", XX, 1934, 59, pp. 224-256.
- BARTOLOMEO RUSSO, *Il santuario della madonna di Casaluce e il suo castello*, Aversa, tip. Serao & Molinaro, 1934.
- 1943 ROBERTO VITALE, *L'antica città di Aversa: le mura, le porte, i borghi, i castelli*, Aversa, scuola tip. Agostiniana S. Rita, 1943.
- 1944 LEONARDO PATERNA BALDIZZI, *L'arte medievale nella chiesa di Santa Chiara in Napoli*, Roma, Ist. Graf. Tiberino, 1944.
- 1947 OTTAVIO MORISANI, *Pittura del Trecento a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1947.
- 1950 *Le pergamene di San Nicola di Bari – periodo angioino (1343-1381)*, a cura di FRANCESCO BABUDRI, Trani, Vecchi et c. Editori, 1950.
- RAFFAELLO CAUSA, *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», 3, 1950, pp. 99-110.
- MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, Milano, Ancora, 1950.
- 1952 GEORGE KAFTAL, *Iconography of the saints in tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952.
- 1953 JOSEF ANDREAS JUNGMAN, *Missarum Sollemnia, origini, liturgia, storia e teologia della messa romana*, Torino, Marietti, 1953.
- 1955 SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955.
- 1955- LOUIS RÈAU, *Iconographie de l'art chretien*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1959 1955-1959.
- 1956 ALBERTO DEL SORDO, *Santa Maria del Casale nella storia e nell'arte, conferenza tenuta per l'università popolare di Brindisi nel salone dell'Amministrazione provinciale il 05/12/1956*, Brindisi, G. Durano, 1956.
- RICHARD OFFNER, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XVII, 1956, 3-4, pp. 183-192.
- 1957 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di NATALINO SAPEGNO, Milano - Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1957.
- 1958 VITO TIRELLI, *Un feudatario nella crisi della monarchia angioina alla metà del secolo XIV: Giovanni Pipino, palatino di Altamura, conte di Minervino*, in «Archivio storico pugliese», 11, 1958, pp. 95-96.
- 1960 FREDERICK ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1960.

- 1964- *Lettres communes des papes du XIV siècle, Urbain V (1362-1370)*, a cura di MICHEL  
1972 HAYEZ, Paris, E. de Boccard, 1964-1972, II.
- 1965 GEORGE KAFTAL, *Iconography of the saints in central and south italian schools of painting*, Sansoni Editore, Firenze, 1965.
- JUAN FERNANDEZ ALONSO, ad vocem *Giacomo il Maggiore - Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1965, VI.
- LUISA MARCUCCI, *Gallerie Nazionali di Firenze, i dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.
- ANGELO MARIA RAGGI, ad vocem *Salome, madre degli apostoli Giacomo e Giovanni, santa*, In *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1965, XI, Coll. 583-586.
- 1966 ANTONIETTA CARDINALI, ad vocem *Maria di Cleofa, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1966, VIII, Coll. 973-977.
- SABATINO FERRALI, *L'ordine ospitaliero di S. Antonio Abate del Tau e la sua casa a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana: atti del II convegno internazionale di studi*, Pistoia, 24-30 aprile 1966, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1966, pp. 193-199.
- SERGIO MOTTIRONI, ad vocem *Guglielmo il grande, o di Malavalle*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1966, Vol. VII.
- HENRI PLATELLE, ad vocem *Guglielmo, conte di Poitou e duca di Aquitania*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1966, Vol. VII.
- ROMBAUT VAN DOREN, ad vocem *Guglielmo, monaco a Gellone*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città Nuova Editrice, 1966, Vol. VII.
- 1967 GIOACCHINO D'ANDREA, *I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Napoli, Lauenziana, 1967.
- EMILE MATHIEU LEONARD, *Gli Angioini di Napoli*, Milano, dall'Oglio Editore, 1967 (edizione francese 1954).
- GIOVANNI PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967.
- 1969 FILIBERTO CAMPANILE, *I'armi overo insegne de' nobili*, ristampa fonomeccanica, Bologna, Forni Editore, 1969.
- ARNALDO VENDITTI, *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia del Regno di Napoli*, III, a cura di Ernesto Pontieri, Napoli, 1969, pp. 665-888.
- FERDINANDO BLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, The Rome university press, 1969.
- MARIO DI NARDO, *Il Castello di Casaluce*, in «Arte in Aversa», 2, 1969, pp. 20-25.



- 1970 LUCIA GAI, *Nuove proposte e nuovi documenti sui maestri che hanno affrescato la cappella del Tau a Pistoia*, in «Bullettino Storico pistoiese», terza serie, V, 1970, 2, pp. 75-94.
- 1972 BRUNO DE SIVO, NICOLA PANZA, *Santa Chiara, architettura ed arte*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1972.
- VITTORIO CAPPONI, *Biografia pistoiese, o notizie della vita e delle opere dei pistoiesi illustri*, Bologna, Forni, 1972 (I ediz. 1878).
- Catalogus Baronum*, a cura di EVELYN JAMISON, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 1972.
- 1974 OTTAVIO MORISANI, *Monumenti trecenteschi degli angioini a Napoli*, in *Colloquio italo-ungherese sul tema: gli angioini di Napoli e di Ungheria*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, quaderno n. 210.
- 1974-1976 *Lettres communes des papes du XIV siècle, Urbain V (1362-1370)*, a cura di MICHEL HAYEZ e JANINE MATHIEU, Roma, École française de Rome, 1974-1976.
- 1975 MIKLÒS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del rinascimento 1370-1400*, Firenze, EDAM, 1975.
- VALERIO CATTANA, ad vocem *Celestini*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma, 1975.
- AA. VV., ad vocem *Niccolò di Tommaso* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1975, VIII, pp. 143-145.
- 1977 FRANCESCO ACETO, *Introduzione alla Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio*, Tomo I (unico edito), Napoli, 1977.
- ENZO CARLI, *Gli affreschi del Tau a Pistoia*, Firenze, Editrice Edam, 1977.
- 1978 TEODORO FITTIPALDI, *Mostra di affreschi staccati nel museo di San Martino a Napoli*, in "Musei e Gallerie d'Italia", XXIII, 64, 1978, pp. 4-7.
- 1979 SARAH BEVAN, *Sepulcral monuments in Naples and the neighbouring region, 1300 – 1421*, tesi discussa nel 1979 all'Università di Oxford.
- PETER HERDE, *Celestino V Papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma, 1979.
- 1980 GAUDENZIO DELL'AJA, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, Giannini, 1980.
- Lettres communes des papes du XIV siècle, Urbain V (1362-1370)*, a cura di MICHEL HAYEZ, ANNE MARIE HAYEZ, JANINE MATHIEU e MARIE FRANCE YVAN, Roma, École française de Rome, 1980, VI.

- 1981 GRAZIADEI TRIPODI, *Il restauro: come e perché*, Napoli, edizioni scientifiche italiane, 1981.
- 1982 GIOACCHINO D'ANDREA, *Marmora cineres et nihil: iscrizioni della Provincia francescana napoletana del SS. Cuore di Gesù, Napoli, Convento di Santa Chiara*, 1982.
- ADELAIDE CRILLO MASTROCINQUE, *Moda e costume nelle figurazioni gotiche e tardogotiche napoletane*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania, Università degli Studi, 1982, pp. 147-166.
- ROBERTO DI STEFANO, *La certosa di San Giacomo a Capri*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1982.
- 1983 GIOSTINO JOVINO, *La chiesa e il chiostro maiolicato di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, ASMEZ, 1983.
- 1984 *Catalogus Baronum, commentario*, a cura di ENRICO CUOZZO, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 1984.
- 1985 ANGELO TARTUFERI, *Appunti tardogotici fiorentini: Niccolò di Tommaso, il maestro di Barberino e Neri di Bicci*, in "Paragone", XXXVI, 1985, 425, pp. 3-16.
- ROSARIO DI BONITO, *Quarto: storia, tradizioni e immagini*, Napoli, Nuove Edizioni, 1985, pp. 93-94.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di ALDO VALLONE e LUIGI SCORRANO, Napoli, Ferraro, 1985.
- 1986 PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano, Electa, 1986 (ristampa del 2003).
- GIOVANNI VITOLO, *Il Regno angioino*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di Giuseppe Galasso e Rosario Romeo, Napoli, Edizioni del Sole, 1986, vol. IV/I.
- 1987 ALESSANDRO PRATESI, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, Jouvence, 1987.
- ROBERTO VITALE, *Aversa e il suo comprensorio*, Aversa, Il Gazzettino aversano, 1987.
- 1988 JOSEPH GÖBBELS, ad vocem *Del Balzo (de Baux), Raimondo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, vol. 36.
- PAOLO VIAN, 'Predicare populo in habitatu eremitico': *Ascesi e contatto col mondo negli atti del processo di canonizzazione di Pietro da Morrone*, in *Celestino V papa angelico*, atti del convegno storico internazionale (L'Aquila, 26-27 agosto 1987), a cura di Walter Capezzali, L'Aquila, Centro Celestiniano, 1988.
- 1989 Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Paradiso*, a cura di MARCELLO CRAVERI, Napoli, Casa Editrice Il Girasole, 1989.

ANDREW LADIS, *Hypotheses about Niccolò di Tommaso*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIII, 1989, 1.

- 1990 PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *La Cappella Palatina. Gli affreschi di Casaluce*, in *Castel Nuovo – Il museo civico*, a cura di PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, Napoli, Elio de Rosa editore, 1990.

LUIGI PICONE, *Casaluce, chiesa di Santa Maria ad Nives*, in, *Terremoto e restauro, dieci anni di esperienze*, Caserta, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1990, pp. 76-79.

- 1991 ARSENIO FRUGONI, *Celestiniana*, rist. anast., Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 1991 (I ediz. 1954).

CLAUDIO DEL VILLANO, *Casaluce, storia e civiltà nella penombra*, Aversa, Il Basilisco, 1991.

GIUSEPPINA TORRIERO, *Casal di Principe e la Platea della parrocchia di San Salvatore del 1758. Origine e trasformazione di un casale prenormanno dell'agro aversano*, in, *Platee e progetti dal Settecento al Novecento*, (Storia dell'Urbanistica in Campania), II, a cura di Teresa Colletta, Roma, Kappa, 1991.

GIUSEPPINA TORRIERO, *Il castello normanno di Casaluce*, in *Il restauro dei castelli nell'Italia meridionale, atti, Caserta, 10-11 marzo 1989*, a cura di Rosa Carafa, Caserta, 1991 (II), pp. 111-120.

- 1992 JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, MARIA DEL MAR BOROBIA GUERRERO, *Old masters, Thyssen-Bornemisza Museum*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992.

- 1993 MARIE DOMINIQUE ROCHE, *Le musée Fesc – Ajaccio*, Ajaccio, Editions Dia, 1993.

- 1994 GIUSEPPINA PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*, Udine, Del Bianco, 1994.

LUIGI PICONE, BARBARA PICONE, *Castello medievale “del Balzo” – Casaluce (CE)*, progetto di restauro conservativo, relazione storica e di progetto, rilievo giugno 1984, progetto luglio 1998, Archivio corrente della sovrintendenza di Caserta, Faldone 655 D, nello stesso faldone cfr. anche Filomena della Rocca, *Santuario di Santa Maria di Casaluce, parrocchia di Santa Maria “ad Nives”*, relazione storica, 1994.

ERLING SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in tuscan panel painting: with particular consideration to Florence, c. 1330/1430*, Oslo, II C Nordic Group, The Norwegian section, 1994.

- 1995 MARIO GAGLIONE, *Sculture minori del Trecento conservate in Santa Chiara a Napoli ed altri studi*, Napoli, Arte Tipografica, 1995.

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *L'Italia meridionale*, in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori. Bergamo, Bolis, 1995.

- 1996 MARIO GAGLIONE *Nuovi studi sulla basilica di Santa Chiara*, Napoli, Arte Tipografica, 1996.
- Uffizi e Pitti: i dipinti delle Gallerie fiorentine* a cura di MINA GREGORI, Udine, Magnus, 1996.
- ELVIO LUNGHI, *La basilica di San Francesco d'Assisi*, Scala, Antella (Firenze), 1996.
- CLAUDIO RENDINA, *I Papi, storia e segreti*, Roma, Newton Compton, 1996 (II edizione).
- 1997 Dante Alighieri, *Paradiso*, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.
- ALDO ANGELO SETTIA, ad vocem *Castello*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, Vol. IV.
- CARMELA BONAGURO, *Documenti per la storia di Nola, secoli XII-XIV*, Salerno, Carlone, 1997.
- BEAT BRENK, ad vocem *Committenza*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, vol. V.
- FABIENNE JOUBERT, ad vocem *Parigi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, vol. XI.
- CHRISTINE LAPOSTOLLE, ad vocem *Anacoreta*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, vol. I.
- MELINDA MIHÁLYI, ad vocem *Carlo IV di Lussemburgo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, vol. IV.
- 1998 FRANCA ALLEGREZZA, *Organizzazione del potere e dinamiche familiari: gli Orsini dal Duecento agli inizi del Quattrocento*, Roma, 1998.
- GIOSI AMIRANTE, *Aversa, dalle origini al Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo, dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, Milano, Hoepli, 1998 (settima edizione).
- 1999 *Museo Nazionale di Capodimonte, Dipinti dal XIII al XVI secolo*, a cura di PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, Napoli, Electa, 1999.
- 2000 FRANCESCO ACETO, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'"usus pauper"*, in 'Prospettiva', 100, 2000, pp. 27-35.
- ALANO DI LILLA, *Le sei ali dei cherubini*, a cura di Ernesto Mainoldi, Torino, Nino Aragno Editore, stampa 2000.

LOUIS GOOSEN, *Dizionario dei Santi – storia, letteratura, arte e musica*, Paravia, Bruno Mondadori Editore, 2000.

GERT KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione, ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz, Von Zabern, 2000.

TANJA MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation: die Grabmaler des Königshauses Anjou in Italien*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

ERNESTO RASCATO, *Casaluce, Santa Maria della Neve*, in *Santuari della Campania*, a cura di Ugo Dovere, Napoli, Massa Editore, 2000, pp. 101-103.

IACOPO DA VARAZZE, *Leggenda aurea*, Firenze, Le Lettere, stampa 2000.

GIOVANNI VITOLO, *La noblesse, les ordres mendiants et les mouvements de réforme dans le royaume de Sicilie*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Age*, atti del colloquio internazionale (Angers-Saumur, 3-6 giugno 1998), a cura di Noël Coulet e Jean Michel Matz, Roma, 2000, pp. 553-556.

- 2001 NICOLAS BOCK, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, München, Deutscher Verlag, 2001.

*Museo Nazionale di San Martino, le raccolte di scultura*, a cura di ROBERTO MIDDIONE, Napoli, Electa, 2001.

FABRIZIO DI MONTAUTO, *Manuale di araldica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2001.

- 2002 ANTHONY BAINES, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.

*La galleria d'arte antica dei Civici musei di Udine*, a cura di GIUSEPPE BERGAMINI, Vicenza, Terra Ferma, 2002.

FLORIAN MAZEL, *La noblesse et l'église en Provence, fin X - début XIV siècle: l'exemple des familles d'Agoult-Simiane, de Baux et de Marseille*, Paris, Editions du CTHS, 2002.

ALESSANDRO VOLPE, *Giotto e i riminesi*, Milano, Motta, 2002.

- 2003 ANTONELLO DEL BALZO DI PRESENZANO, *A l'asar Bautezar! I del Balzo e il loro tempo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2003.

GIOVANNI COPPOLA, *Motte e dongioni nell'Italia meridionale normanna*, in *Saggi in onore di Salvatore Tramontana*, Salerno, Elio Sellino Editore, 2003, pp. 421-431.

GIOVANNI COPPOLA, *Tipologie fortificate nell'Italia meridionale normanna, XI-XII secolo*, in *Le opere fortificate di epoca normanna. Un problema di conservazione*, a cura di Stefania Franceschi e Leonardo Germani, Firenze, Alinea Editrice, 2003 (II).

PIO FRANCESCO PISTILLI, *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro: insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano in Val di Pesa, Libro Co. Italia, 2003.

- 2003- AISLINN LOCONTE, *Royal patronage in the regno: queen Giovanna I d'Angjou and the church and hospital of Sant'Antonio Abate in Naples*, in «Annali dell'istituto italiano per gli studi storici», XX, 2003/2004 (edito nel 2005), pp. 45-67.
- 2004 Franco Sacchetti, *il Trecentonovelle*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2004.
- FRANCESCO GANDOLFO, *Due questioni aretine*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 100-112.
- 2005 CAROLINE ASTRID BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli, l'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, Viella, 2005.
- 2006 PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006.
- ANDREAS KIESEWETTER, *Problemi della signoria di Raimondo del Balzo-Orsini in Puglia (1385-1406)*, in *Dal Giglio all'Orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Mario Congedo Editore, 2006.
- SERGIO ORTESE, *Sequenza di lavori in Santo Stefano a Soleto*, in *Dal Giglio all'Orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Mario Congedo Editore, 2006.
- FRANCESCO PANARELLI, *I del Balzo Orsini e gli Enghien*, in *Dal Giglio all'Orso, i Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano e Benedetto Vetere, Lecce, Mario Congedo Editore, 2006.
- RAFFAELE PICCOLO, *La Madonna di Casaluce*, Cinisello Balsamo, Milano, Edizioni San Paolo, 2006.
- 2007 *La canzone di Guglielmo*, a cura di ANDREA FASSÒ, Carocci Editore, Roma, 2007 (I ediz. 2000).
- MARIO GAGLIONE, *Sulla fondazione della chiesa e dell'ospedale di Sant'Antonio Abate in Napoli*, in «Scriinia», IV, 2007, 2, pp. 89-104.
- ADELE LECCIA, *La bottega di Casaluce*, in *Casaluce, un ciclo trecentesco in terra angioina*, a cura di TOMMASO STRINATI, Milano, Skira, 2007.
- RICCARDO PRENCIPE, *I committenti degli affreschi di Santa Maria di Casaluce*, in *Casaluce, un ciclo trecentesco in terra angioina*, a cura di TOMMASO STRINATI, Milano, Skira, 2007, pp. 27-45.
- AA. VV., *Casaluce, un ciclo trecentesco in terra angioina*, a cura di TOMMASO STRINATI, Milano, Skira, 2007.